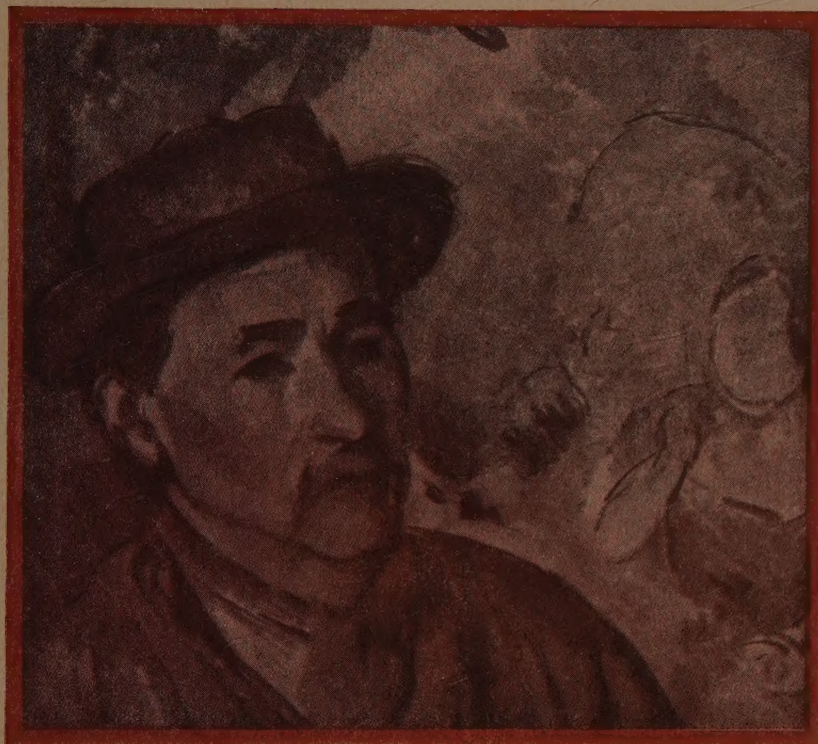


GAZETTE DES BEAUX-ARTS

J U I N 1 9 3 6



S O M M A I R E
JEAN FOUQUET, PEINTRE DE L'ARCHEVÊQUE JEAN DE BERNARD,
PAR M. L'ABBÉ YVES DE RAULIN. ¶ LES MODÈLES DE DELACROIX,
PAR M. ANDRÉ JOUBIN, DIRECTEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART
ET D'ARCHÉOLOGIE. ¶ LA CRISE DE CÉZANNE, PAR M. EUGENIO
D'ORS, DE L'ACADÉMIE ESPAGNOLE. ¶ ABRAHAM BOSSE ET
JACQUES SARAZIN. ¶ BIBLIOGRAPHIE. ¶ REVUE DES REVUES.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8^e)

La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité, Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une portée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a à voir ou à entendre au cours de la semaine.

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc D'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, recteur de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECŒUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles, rédacteur en chef.

C O N S E I L DE DIRECTION

Au début de cette année, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance déjà abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFALECH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Conservateur du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest.

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Art Museum;

ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL SACHS, Directeur du Fogg Art Museum;

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, de Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum;

D^r ALFRED STIX, Directeur du Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

T A R I F DES ABONNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.
Le numéro : 20 fr. (Étranger : port en sus)	

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 X 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la *GAZETTE DES BEAUX-ARTS* reçoivent gratuitement l'hebdomadaire *BEAUX-ARTS*.

B U L L E T I N D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*,
à partir du 1^{er}..... 19.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Nom :

Signature :

Adresse :

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

S O M M A I R E

J U I N 1 9 3 6

Jean Fouquet, peintre de l'archevêque Jean de Bernard, par *M. l'abbé YVES DE RAULIN* 321

Les Modèles de Delacroix, par *M. André JOUBIN*, directeur de la bibliothèque d'art et d'archéologie..... 345

La Crise de Cézanne, par *M. Eugenio d'ORS*, de l'Académie espagnole..... 361

Abraham Bosse et Jacques Sarazin, par *Mlle Marguerite CHARAGEAT*..... 373

Bibliographie 378

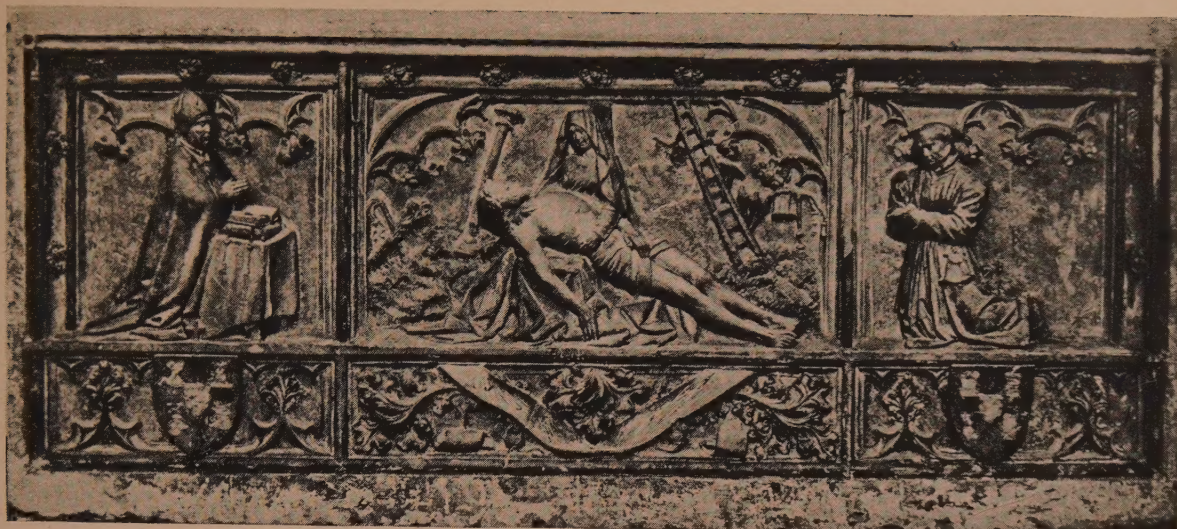
Revue des Revues..... 381

Sociétés Savantes..... 383

Muséographie..... 383

LA BIBLIOGRAPHIE DE SALOMON REINACH

Un gros tome de 260 pages, somme de combien de milliers de fiches, tel est le monument, tel est le bilan de l'œuvre d'un seul homme. Et cela tient du prodige. Si jamais un répertoire de tout ce qu'un écrivain a signé de son nom ou de ses initiales, au cours de sa vie, depuis l'adolescence presque, jusque passé le seuil de la vieillesse, fut digne d'être publié, c'est bien celui-ci. En vérité, il n'y a rien d'indifférent dans tout ce que Salomon Reinach a écrit, de sa main rapide comme sa pensée. Qu'on discute, qu'on refuse même l'acquiescement, peu importe, on est toujours séduit, tous les traits éveillent et piquent l'intelligence. Cet érudit, d'une extraordinaire information, avait le don si rare de capter la vie dans les lignes qu'il traçait. Sa « parole gelée », comme dit Rabelais, conserve un dynamisme étonnant et vraiment unique. Précieux ouvrage que celui qui nous en sauvegarde le bloc compact, rendons grâces à ceux qui ne se nomment pas et qui ont mené à bien cet immense travail, à M. Seymour de Ricci, à ses aides encore plus modestes et plus désintéressés. La bibliographie de Salomon Reinach, nous dit-on, avait été publiée presque en totalité par lui-même et poursuivie ensuite en manuscrit. C'est pour répondre au pieux désir de Mme Salomon Reinach qu'a vu le jour le volume que nous avons en main. Cet inventaire d'une tête pleine de science est précédé d'une réimpression de tous les articles parus dans diverses revues sur le savant disparu. L'ensemble ressuscite une figure connue que n'ont pu oublier tous ceux qui, de près ou de loin, ont pu l'approcher. Quant à l'utilité du recueil, il suffit de parcourir l'abondant index pour s'en rendre compte. Tant de sujets touchés, et si divers, abordés avec une telle vivacité d'esprit, une ardeur si généreuse dans la louange et jusque dans l'attaque... on demeure confondu. Qu'il soit permis aux membres du Comité de rédaction de la Gazette des Beaux-Arts de rappeler à cette occasion les séances où Salomon Reinach animait la discussion, prenait la parole à l'improviste au sujet de tous les articles présentés à l'examen, et répandait les trésors d'une connaissance quasi universelle.



JEAN FOUQUET

PEINTRE DE L'ARCHEVÊQUE JEAN DE BERNARD

PROBLEME difficile sans doute, mais non pas pour autant insoluble, telle apparut toujours aux critiques les mieux informés la restitution dans son ensemble essentiel de l'œuvre de cet artiste, qui mérita d'être choisi pour peintre par les rois Charles VII et Louis XI, après l'avoir été par le pape Eugène IV, et fut réputé de son vivant même « *un grand maître, surtout pour les portraits d'après nature* ».

Ce jugement de Filarète sur Jean Fouquet est explicite à souhait, car c'est l'un des rares textes de l'époque que nous possédions sur l'énigmatique Tourangeau. Plus que tout autre, il convient de le remettre en mémoire au début de ces pages où, pour la première fois, est publié un extrait indiscutablement authentique du testament de l'archevêque de Tours, Jean de Bernard, avec plusieurs de ses portraits fort peu connus eux-mêmes. Des détails curieux et absolument nouveaux accompagnent le nom de Fouquet, dans ce document qu'une bonne fortune inespérée nous a fait décou-

FIG. 1. — RÉTABLE DE LA « PITIÉ DE VERNOU » (Indre-et-Loire).
Bas-relief sculpté pour l'archevêque Jean de Bernard,

vrir, au lendemain de l'ouverture de l'exposition de l'art français à Londres, qui mit en lumière la « *Pitié de Nouans* », — « l'événement capital de *Burlington House* », a-t-on pu dire sans exagération, — et presque à la veille de l'importante rétrospective des *Primitifs français*, que les directeurs de nos musées nationaux préparent pour 1937, à Paris.

Une monographie spéciale, dont tous les éléments sont prêts aujourd'hui à mettre en œuvre, serait nécessaire pour répondre comme il le faudrait aux questions soulevées par ce texte inédit. L'importance du sujet vaudrait qu'il fût traité dans toute son ampleur afin d'en « lever toutes les inconnues ». Nous nous en tiendrons ici à un rapide exposé, qui suffira à dégager des conclusions précises, sans avoir lieu de craindre (après trois années de consciencieuses recherches) qu'on les juge téméraires ou prématurées.

Avant d'aborder les résultats de cette enquête complexe, nous devons remercier ceux qui l'ont favorisée des conseils de leur érudition, plus particulièrement M. Paul Vitry, l'éminent conservateur du Louvre, à qui revient l'honneur de la « *trouvaille de Nouans* », — et M. Jean Verrier, dont nul n'ignore tous les services rendus à la cause de nos monuments historiques. Sur son initiative, le laboratoire du regretté Dr Perez, au Louvre, exécuta de remarquables reproductions des détails de cette *Pietà* aussi célèbre désormais que celle de Villeneuve-lès-Avignon; on ne pouvait souhaiter plus idéal appareil documentaire pour éclairer notre démonstration. A ces encouragements, d'autres sont venus spontanément se joindre, dont nous savons tout le prix : quelque épineuse et ardue que semblât la tâche entreprise, ils ont su nous persuader d'avoir confiance de la mener à bonne fin¹.

Grâce à des recherches érudites, on tient aujourd'hui pour bien définies les étapes de cette carrière d'un intérêt exceptionnel, qui s'ouvre par un voyage en Italie, à une date voisine de 1442, sur une mention de « portraitiste du pape ». A ce propos, il nous a paru digne de remarque de constater que la plupart des documents dont on a fait état pour fixer cette obscure biographie, nous fourniront l'occasion de rencontrer quelques-uns des proches parents de l'archevêque Jean de Bernard, quand ce ne sera pas lui-même, ainsi qu'un « chanoine de Saint-Gatien » dont le prélat avait fait son « secrétaire » et l'un de ses « exécuteurs testamentaires », François Thouars². Qu'on s'en souvienne, c'est à celui-ci que Francesco Florio a consacré, dans sa célèbre lettre à Tarlati, un portrait moral souvent cité : il appréciait d'autant mieux ses qualités qu'il en était « l'hôte » et

1. M. Norbert Dufourcq a connu, l'un des premiers, le paragraphe relatif à Fouquet dans le testament de Jean de Bernard : nous devons à son amitié et à son information aussi sûre qu'étendue le plus cordial merci.

2. Parmi les *exécuteurs testamentaires*, le chanoine est ainsi désigné : « ... quod ad praemissa possit interesse et vacare magistrum Franciscum Thouars etiam canonicum praenotandum ecclesie Turonensis secretarium meum... » Les *Mémoires de la Société Archéologique de Touraine* (t. XXIII, p. 333) citent une lettre de Jean de Bernard, où le *secrétaire* rend compte de la translation de plusieurs « corps saints » dans l'abbaye Saint-Julien-de-Tours, le 22 janvier 1458 (n. s.) : « Sic signatum Thouars », en présence de la reine Marie d'Anjou, femme de Charles VII (*op. cit.*, p. 218).

qu'il voyait en lui un « homme de vie intègre, de mœurs probes, accompli en savoir, et pourtant sans orgueil ni faste »¹. Or, ce même personnage se retrouve justement dans le texte inédit qu'on va lire, et tout permet de penser qu'une des miniatures du « *Mortifiement de Vaine Plaisance* » de la Morgan Library, à New-York, — qui nous le représente encapuchonné dans la fourrure de son aumusse, entre le roi de Sicile René d'Anjou et l'archevêque Jean de Bernard (fig. 9), — nous a fidèlement conservé quelque chose de sa physionomie.

Pareilles rencontres ne sauraient être prises pour un jeu du hasard. Il faut se résigner ici à ne faire qu'effleurer ces suggestions, sur lesquelles nous aurons à revenir en commentant cet extrait du testament de Jean Bernard, que nous reproduisons dans sa forme originale² (fig. 2). Daté de 1463, trois ans avant la mort du testateur, le texte présente tous les caractères d'un autographe, avec ses ratures qui sont le fait d'une plume un peu fatiguée, mais demeurée singulièrement alerte et ferme, si l'on songe aux soixante-dix-sept ans de l'archevêque, dont l'âge ne semble pas avoir altéré les forces. Rien ne trahit chez lui la sénilité, à cette époque de sa vie; au contraire, tout témoigne d'une nerveuse vigueur, portrait physique, style et graphie. Quant à Fouquet, on ne saurait le désigner plus nettement qu'ici, sous le nom de « *magister* » d'abord, sous celui de « *Fulquetus pictor* » un peu plus loin, comme on en jugera par la lecture du document.

« Item volo quod in ecclesia Cadatensi fundetur unum anniversarium, et
« dentur ||² ecclesie pro fundatione ipsius tabula de *Assumptione* beate marie Vir-
« ginis ||³ (quam fieri feci), indempnitas certarum terrarum que erant deffuncti
« praepositi ||⁴ dicti loci et nunc michi debentur. Et volo quod dicta tabula solvatur
« expen(sis) ||⁵ meis; *magister* qui illam facit, debet habere *septuaginta scuta*
« de qui(bus) ||⁶ a me habuit viginti. Volo etiam quod dicta tabula depingatur
« ex ||⁷ meis et quod *Fulquetus pictor* qui illam depinget, habeat pro parte ||⁸
« expense illam *tabulam ligneam* quam feci fieri pro depingendo unam ||⁹ *yma-*
« *ginem beate marie* quam sperabam dare ecclesie Turonensi pro ||¹⁰ qua tabula
« solvi vinginti quinque libras (trs) turonensium, prout ipse pictor et ||¹¹ *Franciscus*
« *Thouars sciunt*. Residuum sibi solvatur expensis meis. »

Une traduction aussi littérale que possible de ce texte le rendra plus intelligible :

1. G. Lafenestre, *Jehan Fouquet*, p. 26-27; H. Bouchot, article sur cet artiste, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890², p. 417, note 1.

2. Le testament, conservé dans les Archives du Marquis Testu de Balincourt, château des Barrinques, La Motte-du-Rhône (Vaucluse), provient du chartrier des *Bernard de Champigny*, dont le possesseur actuel est descendu. Nous devons à l'amabilité de celui-ci la communication de ce précieux document, que M. E. Laurain, archiviste départemental de la Mayenne, a examiné et collationné avec nous; qu'ils soient également remerciés l'un et l'autre.

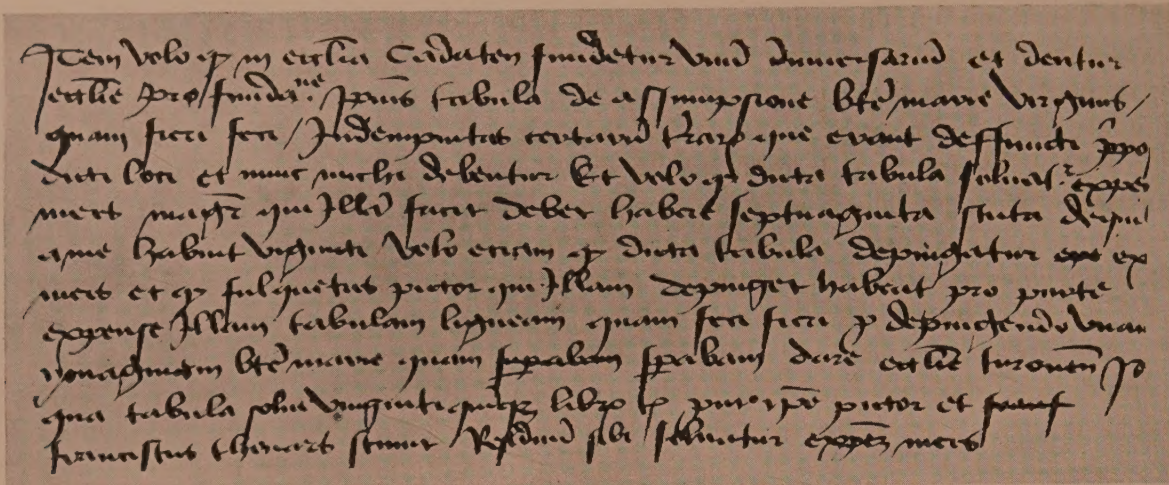


FIG. 2. — FRAGMENT RELATIF A JEAN FOUQUET, DANS LE TESTAMENT DE JEAN DE BERNARD.
(Texte inédit.)

« En outre, je veux qu'en l'église de Candes soit fondé un anniversaire, et qu'on donne à cette église pour cette fondation le tableau de l'*Assomption* de la B. V. Marie (que j'ai fait faire), ainsi que la redevance de certaines terres qui appartenaient au feu prévôt dudit lieu, et qui aujourd'hui m'est due.

« Et je veux que ledit tableau soit payé à mes frais. Le maître qui l'exécute doit recevoir *soixante-dix écus*, sur lesquels je lui en ai versé vingt.

« Je veux encore que ledit tableau soit exécuté à mes frais et que le peintre *Fouquet* qui est chargé de le peindre, reçoive comme acompte à valoir sur ses frais le *panneau de bois* que j'ai fait faire pour représenter une *image de la B. V. Marie*, que je me proposais de donner à l'église de Tours, pour lequel panneau j'ai payé vingt-cinq livres tournois, comme le savent le peintre lui-même et *François Thouars*. Le surplus de la dépense devra lui être acquitté à mes frais. »

L'existence de deux tableaux nous est ainsi révélée et, pour l'un, nous savons son « *prix-fait* », son sujet, sa destination et son état d'achèvement presque complet; pour l'autre, nous enregistrons un projet déjà peut-être en voie de réalisation. Tout ceci nous laisse clairement entendre qu'à cette date (1463), Fouquet avait sans doute exécuté pour l'archevêque des œuvres similaires, telles que durent être les grandes peintures religieuses dont Francesco Florio nous a conservé le souvenir dans l'église de Notre-Dame-la-Riche. Le détail même d'un « *panneau de bois* », porté en « *compte à valoir* », donne une idée du degré d'intimité qui régnait entre le prélat, son secrétaire François Thouars, et l'artiste : de toute évidence, l'entourage archiépiscopal faisait partie de la clientèle habituelle et vraiment attitrée de l'atelier.

Faut-il garder l'espoir de retrouver jamais l'*Assomption* de Candes? Ce que l'histoire nous apprend du pillage de sa collégiale par les Huguenots qui, sous les

ordres de Montgomery, livrèrent son chartrier aux flammes en 1562¹, ne le permet guère. De temps immémorial, les chefs du diocèse de Tours jouissaient d'une résidence d'été établie dans la châtellenie, où Jean de Bernard fit de fréquents séjours. En dotant sa collégiale d'une peinture de la Vierge triomphante, il s'inspira d'un sentiment de dévotion personnelle qui le reportait aux jours où, dans son enfance, il avait invoqué « Notre-Dame d'Assomption », patronne de sa paroisse natale d'Écueillé². Ainsi, du point de vue de l'histoire de l'art, un nouveau jalon demeure posé avec cette « Assomption » de 1463; en outre, nous savons désormais quel prix réclamait Fouquet pour peindre un grand tableau de ce genre, « soixante-dix écus d'or »³, qui, en valeur nominale, représenteraient environ huit cents francs, sans prétendre d'ailleurs que cette base d'estimation corresponde de façon formelle à la valeur de notre monnaie actuelle.

Quant au « panneau de bois », sur lequel l'artiste devait peindre un autre sujet de « la Vierge », destiné à orner la cathédrale de Tours, quel fut son sort? Puisque le testateur ne décéda qu'en 1466, il nous semble tout indiqué de rechercher, — on verra plus loin pour quelles raisons, — s'il n'est pas devenu précisément cette « Pitié de Nouans », attribuée à « l'atelier de Jean Fouquet », à une date voisine de celle de la mort de l'archevêque Jean de Bernard.

Le nom seul de *Nouans* éclaire singulièrement toute cette question, pour qui est instruit des attaches familiales qu'y avait l'archevêque, pour qui surtout connaît son héritité ancestrale et peut suivre chacune des étapes de sa brillante carrière, depuis son berceau (1386), sur lequel personne encore n'avait rien dit d'exact, jus-

1. Carré de Busserolle, *Dictionnaire historique d'Indre-et-Loire* (t. II, p. 8, col. 2).

2. « Ecclesie parochiali de Escueilleyo in qua fui natus et batizatus... », écrit l'archevêque dans son testament. — « Paroisse d'Ecueillé (Notre-Dame, Assomption), arrondissement de Châteauroux » (*Inventaire sommaire des Archives Départementales de l'Indre*, Sér. G, Archives ecclésiastiques, p. 254, col. 2).

3. Dans son *Manuel de Numismatique française* (1916, t. II), A. Dieudonné indique pour « l'écu neuf » la valeur de 11 fr. 44, en 1456 (tabl. p. 288), et pour « l'écu couronne » la valeur de 11 fr. 28, en 1467 (tabl. p. 298), enfin pour « l'écu sol. » la valeur de 11 fr. 60, en 1475 (tabl. p. 298). Ces dates ont été choisies en concordance avec celle du tableau de la « Pitié de Nouans », d'après les conclusions adoptées jusqu'ici.

FIG. 3. — FRAGMENT RELATIF A ECUEILLÉ ET A NOTRE-DAME-LA-RICHE, DANS LE TESTAMENT DE JEAN DE BERNARD.
(Texte inédit.)

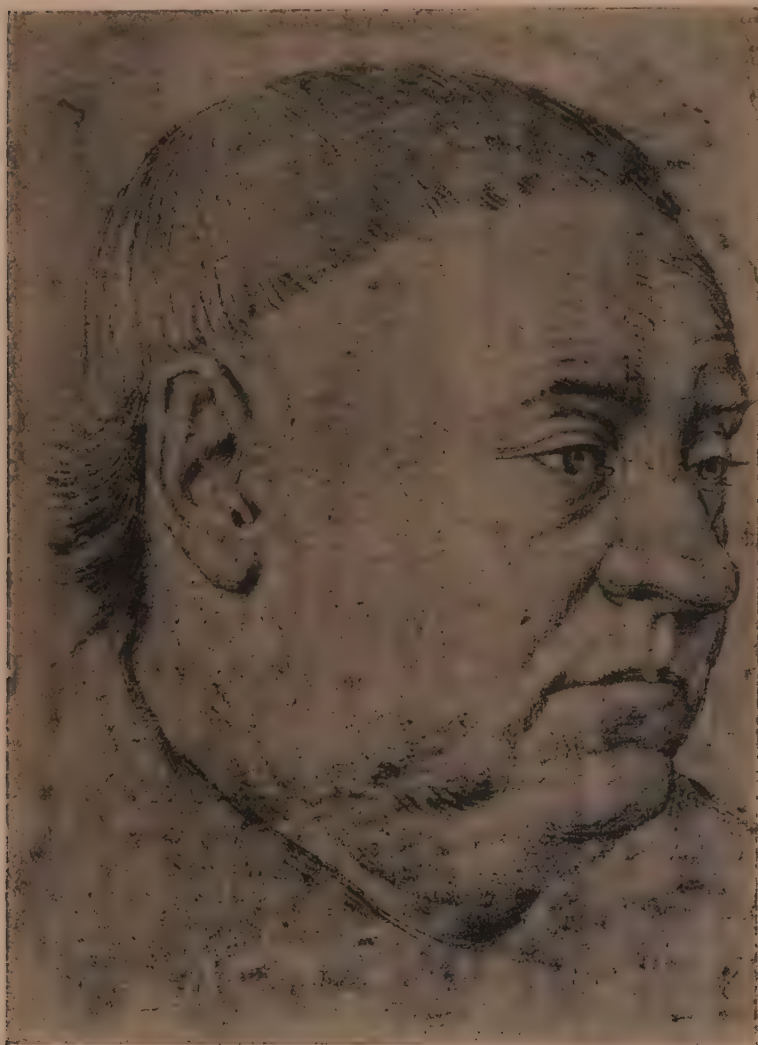


FIG. 4. — ÉTUDE DE JEAN FOUQUET POUR SON JOUVENEL DES URSINS.
Dessin. (Berlin, Kupferstichkabinett.)

qu'à ses funérailles (1466) dans l'église métropolitaine de Saint-Gatien, qui dut à ses munificences son parfait achèvement, en particulier son magnifique portail.

D'une vieille lignée chevaleresque du Maine, dont on rencontre un des premiers représentants inféodé à la Ferté-Bernard, vers le milieu du ^x^e siècle, et dans laquelle Philippe-Auguste choisit un de ses bannerets de Touraine, Jean de Bernard était le benjamin d'une branche cadette qui comptait de nombreux frères et sœurs. On invoquerait en témoignage, s'il le fallait, les lettres de relief¹ accordées en février 1433 à son frère Etienne, « dit *Moreau* », conseiller du roi Charles VII, trésorier général des finances de la reine Marie d'Anjou et de la reine de Sicile, Yolande d'Aragon, sa mère², lettres qui établissent dans quelles circonstances le Berry

devint leur nouvelle province d'adoption. Dans leur tout proche voisinage, la branche aînée correspondante tombait en quenouille avec leur cousine germaine, Jeanne d'Assé, très avantageusement mariée au « seigneur de *Nouans* », Jean d'Usages, dont l'aïeule, Eustache de Beauçay, était la propre petite-fille du « seigneur de Champigny-sur-Veude », Hugues de Beauçay, lui aussi banneret de Touraine en 1209.

Ces notions historiques, — si sommaires soient-elles³, vu le cadre nécessaire-

1. Chartier des Bernard de Champigny, au château des Barrinques, cité dans une note précédente.

2. *Généalogie de la Maison de Bernard* (Angers, Imp. Germain-Grassin, 1888, in-4°), p. 28-29.

3. Nous avons développé ces données historiques, avec toutes les références nécessaires, dans une courte étude intitulée : *Les Sires de la Ferté-Bernard, ancêtres de la Maison de Bernard* (Laval, Imp. Goupil, 1932,

ment restreint de cet article, — prendront toute leur valeur démonstrative à la lecture d'un autre paragraphe du même testament où l'archevêque fait allusion à sa paroisse natale d'*Ecueillé*, détail inédit qui va tellement à l'encontre des diverses opinions admises jusqu'à ce jour¹, que nous croyons devoir donner ici une reproduction du document lui-même (fig. 3). On y lit : « Item do et lego ecclesie parochiali de *Escueilleyo* in qua fui *natus et batizatus* ||² parvum missale meum et unum calicem cum paneta (*sic*) argentosum, et ||³ vestimenta ad celebrandum que sunt de panno virido ||⁴... Item do et lego unum calicem cum patena etiam argenteum ecclesie parochiali ||⁵ *beate marie divitis* ». La traduction s'impose clairement : « Je donne aussi à l'église paroissiale d'*Ecueillé*, en laquelle je *suis né et ai été baptisé*, mon petit missel et un calice avec sa patène d'argent, ainsi que des orne-



FIG. 5. — LE DONATEUR (L'ARCHEVÊQUE JEAN DE BERNARD).
Détail de la « Pitié de Nouans ».

in-4°, 16 p.). En raison de leur importance et de leur caractère d'inédit, ces pages ont été publiées par le *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne* (fasc. 172, 2^e sér., t. XLVII, 1931) et par la *Revue de la Province du Maine* (2^e sér., t. XII, 1932).

Nous remercions vivement MM. les Archivistes du Cher, de l'Indre et de l'Indre-et-Loire qui, sur nos indications, ont bien voulu faire des recherches pour éclairer cette question, sur laquelle leurs dépôts ne possèdent malheureusement pas de documents vraiment intéressants. Il faut se féliciter de ce que des archives privées nous aient permis de suppléer au silence des archives publiques en cette occasion.

1. Tous les historiens sont en défaut sur le lieu de naissance de l'archevêque Jean de Bernard, aussi bien C. Port (*Dictionnaire de Maine-et-Loire*) que Carré de Busserolle (*Dictionnaire d'Indre-et-Loire*). On peut lire, sur ce sujet, une longue discussion dans la *Généalogie de la Maison de Bernard*, p. 15-17; elle perd toute sa raison d'être devant le texte ici révélé. Le *Gallia Christiana* commet donc une erreur en écrivant : « natus ille *Turonibus*... » (t. XIV, p. 127).

ments pour célébrer qui sont de soie verte... Je donne en outre et je lègue un calice et sa patène également d'argent à l'église paroissiale de *Notre-Dame-la-Riche*. »

Notons au passage ces deux remarques : un legs à *Notre-Dame-la-Riche*, sur lequel nous aurons à revenir plus loin ; un *lapsus typique* (« *paneta* » [sic] pour « *patena* »), qui met en évidence que ces lignes ont été tracées de la main même du testateur.

D'autres actes originaux nous ont fait connaître la « *dame de Nouans* », Marie d'Usages, l'une des filles de Jeanne d'Assé, qui fut dotée de cet héritage et l'apporta en mariage à « son époux, Guy de la Rochefoucault », de la famille des seigneurs de Montbazou et de Sainte-Maure, d'où sont descendus les seigneurs de Vertueil par leur fils aîné, Guillaume de la Rochefoucault, marié (avant 1446) à Marguerite de Torsay¹. Au nombre des enfants de ceux-ci, dont les *Généalogies de France* du P. Anselme nous ont transmis les noms², on compte trois de leurs filles religieuses : « Jeanne, Françoise et Egyptienne », qui auront lieu de retenir notre attention bientôt. Or, l'une des dispositions testamentaires de l'archevêque était relative à sa « nièce, l'épouse de Guy de la Rochefoucault » ; cette indication est précieuse à recueillir ici, car par elle *Ecueillé* et *Nouans* se rejoignent grâce à un témoignage du prélat lui-même.

Les données du problème se précisent donc : d'une part, c'est le fait (considéré comme définitivement acquis par la critique) de l'attribution de la « *Pitié de Nouans* » à « l'atelier de Jean Fouquet », du jugement de M. Paul Vitry³, au « peintre Jean Fouquet lui-même », de l'avis de MM. Paul Jamot⁴ et G. Hulin de Loo⁵, dont la grande autorité, « l'observation perspicace et parfois divinatrice » sont indiscutées ; d'autre part, c'est le testament de l'archevêque, où celui-ci certifie qu'il avait confié à Jean Fouquet un « *panneau de bois* » destiné à recevoir une peinture de « *la Vierge* », et désigne pour recevoir un legs particulier sa « nièce », la « *dame de Nouans* », mariée à Guy de la Rochefoucault⁶. Dès lors, une hypothèse — séduisante autant que vraisemblable — se présente d'elle-même à l'esprit : ne serait-ce pas ce « *panneau de bois* », déposé dans l'atelier de l'artiste en 1463, qui serait devenu vers 1466 (année de la mort du testateur), l'œuvre que nous admirons sous le nom de « *Pitié de Nouans* » ? Afin de la mieux vérifier,

1. P. Anselme, *Généalogies de France, Grands officiers*, t. II, p. 1462 et suiv. — B. de Broussillon, *Maison de Craon* (Paris, Picard, 1893, in-8°), t. II, p. 219. — Y. de Raulin, *Les Sires de La Ferté-Bernard, ancêtres de la Maison de Bernard* (Laval, Goupil, 1932, in-8°), p. 9-10.

2. P. Anselme, *op. cit.*, t. II, p. 1470 B. — Après Marguerite de Torsay, — qui « transige avec Marguerite de la Rochefoucault, sa nièce, femme de Hardouin de Maillé (1477) », — on rencontre Philippe de la Rochefoucault, époux de Renée de Beauvau (A. Angot, *Dictionnaire historique de la Mayenne*, t. II, art. « *Gesvres* »).

3. *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1932, p. 265.

4. *The Burlington Magazine*, avril 1932, p. 173-174.

5. *Académie royale de Belgique : Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, t. XIV, 1932, p. 58-59.

6. « *Neptis mea, que fuit uxor defuncti Guidonis de la Roche(foucault)...* », aux termes du testament de l'archevêque (1463).



FIG. 6.
PORTRAIT DE L'ARCHEVÊQUE J. DE BERNARD.
Vitrail. (Tours, Transept de la Cathédrale.)

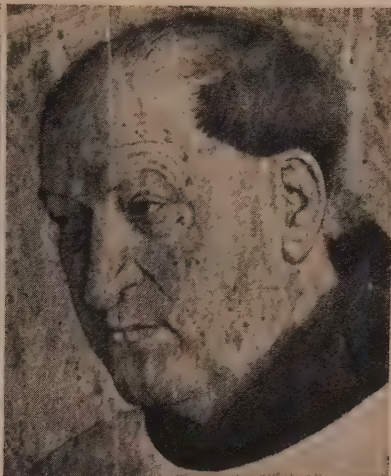


FIG. 7.
DÉTAIL DE LA « PITIÉ DE NOUANS ».
Le donateur



FIG. 8.
PORTRAIT DE L'ARCHEVÊQUE J. DE BERNARD.
Bas-relief. (Retable de Vernou, I.-et-L.)

soumettons cette hypothèse à l'épreuve de questions précises, qui couperont court par avance aux objections possibles :

1° la *physionomie* du donateur de Nouans permet-elle, pour les traits et pour l'âge, une identification avec l'archevêque?

2° le *costume* de ce personnage est-il bien « de mise » pour un aussi haut dignitaire ecclésiastique?

3° le *saint patron* qui présente le donateur convient-il à Jean de Bernard?

4° la représentation d'un sujet de « *la Vierge* » et la destination du tableau à « *la cathédrale de Tours* », indiquées par le texte, s'expliquent-elles si l'on admet cette thèse?

Non seulement toutes ces questions sont susceptibles de recevoir une réponse affirmative, mais elles appellent de surcroît des constatations de détails qui nous ouvrent des horizons imprévus, du plus haut intérêt, sur les rapports de Jean Fouquet avec l'archevêque, aussi bien qu'avec d'autres membres de sa famille.

Quiconque a « des yeux pour voir », s'il a vraiment le sens de l'observation et veut bien prendre la peine d'examiner attentivement (sans aucune prévention) les deux portraits placés ici en regard l'un de l'autre (Fig. 4 et 5), ne manquera pas d'être frappé de l'identité de la facture technique de ces deux images. Ne serait-ce pas, ce semble, prétendre nier l'évidence, que refuser de reconnaître une seule et même main, — combien personnelle, du reste, et supérieure à toutes celles de son temps dont les œuvres nous sont parvenues, — dans ces deux portraits? Si, par conséquent, Fouquet est l'auteur du crayon de Berlin, il doit s'ensuivre, suivant toute apparence, qu'il est également celui du donateur de Nouans.

Discerné par M. Friedlaender et identifié par M. Lavallée, le dessin du Cabinet des estampes de Berlin est tenu pour l'étude originale de Fouquet, en vue de son Jouvenel des Ursins du Louvre. Les fonctions mêmes de chancelier de France qu'exerçait celui-ci, avaient établi de constantes relations entre lui et Jean de Bernard. Aisément on en imagine la particulière intimité, quand on verra, dans les chroniques et les documents officiels de l'époque, le futur prélat remplir entre 1424 et 1439, les charges de « maître des requêtes de l'hôtel du Roy »¹, de trésorier de la reine Marie d'Anjou, épouse de Charles VII², de chancelier d'Anjou (1441)³; puis, devenu archevêque de Tours, d'ambassadeur à Madrid (1455) et à Mantoue (1459), sans compter mille occasions où « il se distingua toujours par son zèle et ses lumières » auprès du roi, qui l'honorait d'une « amitié particulière »⁴.

Par comparaison avec plusieurs portraits (dûment reconnus) de ce personnage, — un vitrail dans la cathédrale de Tours, un retable en bas-relief provenant de Vernou (Indre-et-Loire), une miniature de la Morgan Library, — on est autorisé à comparer les traits de l'archevêque né à *Écueillé* (d'un type si caractéristique et si fortement accentué) avec ceux du donateur de *Nouans*.

On aimerait à retrouver aujourd'hui le retable de la « *Pitié de Vernou* » (fig. 1) avec la discrète polychromie d'un « *Christ de Pitié* » provenant de l'église d'Écos (Eure), depuis peu de temps découvert et présenté pour la première fois à l'Exposition de l'art de la Passion, au Trocadéro. Ce qui dans une sculpture fait le charme du mordant du coup de ciseau a malheureusement disparu de cette rare pièce, qui mériterait une étude spéciale. Nous renvoyons à celle qu'en a donnée M. Paul Vitry, dans son bel ouvrage sur Michel Colombe⁵. « Il n'y a rien, écrit-il, qui nous paraisse *ressembler davantage à l'art de Fouquet* lorsqu'il reste purement français. » Léon Palustre avait reconnu, dans les délicates figurines placées aux côtés de la *Pietà*, « Jean de Bernard, archevêque de Tours », et « son frère Étienne », dit *Moreau*, aux soins desquels on doit une partie de la reconstruction de l'église de Vernou⁶. Les armoiries qu'on lisait nettement sur la bordure inférieure de ce bas-relief, avant sa regrettable restauration, ne laissent aucun doute sur l'identité des personnages : le blason « *écartelé de sable et d'argent à quatre rocs d'échiquier, de l'un en l'autre; sur le tout : d'azur à une fleur de lys d'or* (fig. 8 bis)⁷, est celui des Bernard de Champigny. La présence



FIG. 8 bis. — ARMES DE L'ARCHEVÊQUE JEAN DE BERNARD, portées dans la suite par les Bernard de Champigny.

1. *Maison de Bernard*, op. cit., p. 17.

2. « *Dun eram thesaurarius deffuncte regine Francie...* », écrit l'archevêque (ligne 35 de son testament).

3. *Maison de Bernard*, op. cit., p. 18-19, et 22.

4. *Ibid.*, p. 22-24.

5. Paul Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps* (Paris, 1901, in-4°), p. 81-84.

6. *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine* (1885, t. VI, p. 397).

7. *Maison de Bernard*, op. cit., p. 27.

de cette fleur de lys accordée par Charles VII au prélat, au retour de son ambassade à Madrid (1455)¹, nous fixe la date approximative du portrait que nous reproduisons (fig. 8) presque dans la grandeur de sculpture originale. Malgré sa taille si réduite, on juge parfaitement des traits du personnage qui s'y trouve représenté, avec l'intention certaine d'être à sa ressemblance. Une mutilation partielle du nez, — qui, à coup sûr, était long, — altère peu l'expression de la physionomie de l'archevêque, absolument en conformité avec le type du donateur de Nouans. Par ailleurs, si l'on compare le groupe formé par le Christ et sa mère dans la « *Pitié de Nouans* » et dans celle de Vernou, on découvre des analogies frappantes et caractéristiques que présente le dessin général des deux sujets, non seulement dans leurs principaux contours, mais aussi dans la disposition de l'ample draperie où les plis du voile et de la robe de la Vierge se confondent avec ceux du suaire de son fils, enroulés et cassés un peu vers le bas, « dans un certain ordre et sans lourdeur », suivant une formule dont Fouquet ne s'est guère départi.

Moins encore qu'à Vernou, la ressemblance du portrait de l'archevêque que nous offre le vitrail du transept de la cathédrale de Tours, ne se peut contester. Une main aussi consciencieuse qu'habile en a relevé le très fidèle calque, qui nous permet d'en juger ici (fig. 6). Dans son *Histoire et Description de la Cathédrale de Tours*², le chanoine Boissonnot en avait donné la description, spécifiant que les « quatre premiers panneaux du vitrail reconstitué dans le transept proviennent du quatrième clerestory de gauche », et qu'ils « avaient été donnés par l'archevêque Jean de Bernard », qui y est représenté « en chape et mitré », devant une statue de la Vierge. Volontiers, d'après ce qu'on sait maintenant, on attribuerait à Fouquet le dessin du carton qui servit à l'exécution de ce beau vitrail. Pour lui assigner une date, on a la preuve que Jean de Bernard fit son entrée dans sa cathédrale



FIG. 9. — LE « MORTIFIEMENT DE VAINÉ PLAISANCE ». Le roi René, l'Archevêque Jean de Bernard et le Chanoine François Thouard. Miniature. (New-York, Morgan Library.)

1. *Ibid.*, p. 23.

2. H. Boissonnot (Paris, Frazier-Soye, 1920, in-fol.), *op. cit.*, p. 190. — L'auteur attribue l'exécution du vitrail à Denis Mauclerc, inscrit « avec sa femme Marguerite » à la « frairie de Mgr saint Gracian (sic) », l'an 1447, ce qui ne contredit pas l'hypothèse d'un carton de Fouquet, tout au contraire.

le 27 mai 1442, et qu'il ne tarda pas à mettre en construction « à ses frais, le portail et la dernière travée de cet édifice, où ses armes se voient sculptées à la deuxième clé de voûte ». Quinze années furent nécessaires à l'achèvement de ces travaux importants, et l'on est ainsi autorisé à attribuer au vitrail « la date de 1460 environ »¹. C'est bien un septuagénaire, en effet, que nous voyons là représenté (fig. 6), mais on conviendra que sa physionomie est demeurée remarquablement jeune. Son expression caractéristique lui vient de la longue ligne du nez légèrement aquilin, qui s'impose dans un visage assez étoffé et déjà marqué par quelques rides profondes. Ce portrait, si saisissant de vie, offre avec celui du donateur de Nouans une ressemblance singulière et absolument indéniable, surtout quand il s'en trouve, comme ici, rapproché (fig. 6 et 7). La direction de la tête seule diffère, — un peu levée à Tours, doucement penchée à Nouans, — et c'est à peine si les six années passées sur cette grande figure semblent en avoir sensiblement altéré les traits.

Ce sont les mêmes encore qu'on remarquera, en regardant avec une forte loupe une charmante miniature, — qui gagnera beaucoup à être soumise à ce grossissement, — où Jean de Bernard doit être reconnu avec son inséparable *alter ego*, le « secrétaire » François Thouars coiffé de son aumusse, devant le roi René d'Anjou assis sur un trône, le front ceint d'une couronne (fig. 9). Nul doute sur l'identité de l'archevêque, quand on lit la dédicace inscrite sous l'« ystoire » liminaire du précieux livre enluminé (Ms. 705) de la Morgan Library, de New-York², qu'on trouvera reproduite ici en grandeur originale. Le « bon roi René » s'adresse à son « confesseur »³, Jean de Bernard, à qui il remet son livre du « *Mortifiement de Vaine Plaisance* », qu'il lui dédia en 1455 : « Très révérendt père en Dieu Jehan ||² par la divine grâce archevesque ||³ de Tours, très singulier et de mon ||⁴ cuer collatéral amy, Je René vous salue et conforte ||⁵ en toute très charitable dilection comme très hum- ||⁶ ble filz ne peut plus faire à son père espirituel... ». Nous n'ajouterons rien aux remarques publiées par M. Frédéric Lyna, le distingué bibliothécaire du Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique, nous contentant de renvoyer le lecteur à ces pages d'une érudition toujours exactement informée⁴. Elles indiquent le nom de Barthélemy Van Eyck comme peintre du manuscrit Morgan, en signalant de « *nombreux traits communs avec Fouquet* », car il faut reconnaître, dit le critique, qu'« au point de vue de la technique la ressemblance est frappante », et il conclut que ce manuscrit « a dû être grossé et illustré entre les années 1455 et 1457 ». On constate ainsi que la miniature est tout à fait contemporaine du vitrail; rien d'étonnant, par conséquent, à

1. H. Boissonnot, *op. cit.*, p. 190, note 1. — On sait que le peintre-verrier mourut en 1465.

2. Nous remercions M. le Conservateur de la *Morgan Library*, à qui nous devons l'excellente épreuve photographique utilisée pour cette reproduction.

3. *Maison de Bernard*, *op. cit.*, p. 24.

4. Frédéric Lyna, *Le Mortifiement de Vaine Plaisance* (Bruxelles, Weckesser, 1926, in-4°, dans un cartonnage). L'étude du texte et des manuscrits à peintures est accompagnée de 32 planches documentaires, pour la *Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique*.



FIG. 10. — LA MAIN DU DONATEUR DE LA « PITIÉ DE NOUANS ».

ce que le personnage offre une physionomie identique, autant qu'une miniature de dimension si réduite peut ressembler, dans un détail de ce genre, à un grand vitrail de cathédrale. C'est assez dire que, là encore, le donateur de Nouans s'identifie avec Jean de Bernard.

N'étaient les dates, — variant entre 1455 et 1466, — qui établissent sans qu'on puisse y contredire quel était l'âge de l'archevêque (né en 1386)¹ à l'époque où furent exécutés ces portraits différents, on se refuserait à croire qu'ils sont l'image fidèle d'un vieillard de soixante-dix à quatre-vingts ans. Les artistes ont pu s'efforcer sans doute de le flatter un peu, en le représentant aussi bien conservé dans sa verte vieillesse. Mais nous avons, pour croire que cette intention flatteuse de rajeunissement n'avait aucune outrance, deux arguments très probants : l'examen de la graphie de son long testament *autographe*, qui témoigne d'une surprenante vigueur chez un homme de cet âge, et surtout le dessin « *d'après nature* » de l'admirable main que nous avons reproduite comme un document de premier ordre (fig. 10). Elle vaut à la fois pour le talent d'observation de l'artiste et pour sa maîtrise dans l'exécution, qui est poussée jusqu'au dernier degré du réalisme. L'œil aigu et le faire habile du miniaturiste triomphent ici : c'est non seulement la peau parcheminée et toute ridée du vieillard qu'on est obligé de remarquer ; ce sont bien davantage ces beaux doigts effilés et amaigris par l'âge, dont deux d'entre eux (l'index et l'auriculaire) accusent des déformations bien typiques, comme tant d'octogénaires nous en offrent d'ordinaire l'exemple. Ainsi donc, les dates sont formelles ; les conclusions qu'autorisent toutes ces concordances ne doivent pas l'être moins : rien ne s'oppose plus, par conséquent, à admettre les quatre-vingts ans du donateur de Nouans sur son tableau de la « *Pitié* ».

Nous avons dû, jusqu'ici, ne négliger aucune remarque qui pût se dégager de l'étude même de ces portraits pour devenir un argument à l'appui de notre thèse, car l'examen de la ressemblance, le contrôle de l'âge sur des faits précis, les rapprochements sur l'œuvre de Jean Fouquet ou la carrière de l'archevêque Jean de Bernard, étaient autant de points d'une importance primordiale pour nous permettre de reconnaître d'une façon formelle ce personnage dans le donateur de Nouans. Considérant donc comme des plus vraisemblables cette identification qui satisfait à toutes les inconnues du problème à résoudre, il nous reste seulement à la confirmer par une réponse succincte à chacune des objections qu'on pourrait faire encore sur le costume et le patron du donateur, ainsi que sur le sujet même de la « *Pitié* » et la présence de ce tableau à Nouans.

Aucun expert d'art n'ignore à quelles fréquentes altérations les *bleus* sont sujets dans les peintures primitives, suivant qu'ils sont d'origine minérale ou végétale. Cen-

1. Johannes Maan, *Sancta Ecclesia Turonensis*, 1687, in-fol. ; Hauréau, *Gallia Christiana* (Paris, F. Didot, 1856, t. XIV, p. 127-128).

nino Cennini¹, en des pages dont il faudrait citer les passages concluants à cet égard, a parfaitement rendu compte de ce fait². Pour n'en retenir qu'un exemple entre mille à l'époque qui nous intéresse, invoquons celui de la « *Vierge de Miséricorde* » du Musée Condé, exécutée en 1452 pour Jean Cadard, par Enguerrand Charonton et Pierre Villate, dans laquelle « les bleus ont foncé, au point de devenir parfois *presque des noirs* »³. Une pareille remarque s'appliquerait à la soutane du donateur de Nouans : nous en avons pour garant M. Lucien Aubert, le restaurateur apprécié de nos Musées nationaux, praticien aussi habile qu'observateur avisé et expérimenté en la matière, à qui la « *Pitié de Nouans* » doit d'avoir retrouvé un regain de jeunesse. D'un méthodique examen que nous avons poursuivi ensemble sur le tableau même, en présence de deux maîtres d'une haute autorité, il résulte que primitivement cette soutane devait être d'un *bleu franc*, « formé d'un mélange d'outremer broyé avec le *lapis lazuli* et d'extraît d'indigotier ou de campêche », selon une formule décrite dans le *Livre de*



FIG. 11. — DÉTAIL DE LA « PITÉ DE NOUANS ».
Le donateur et son saint patron.

1. *Le Livre de l'Art, ou Traité de la Peinture*, traduit par Victor Mottez (Paris, L. Rouart, 1891, in-8°).
2. *Ibid.*, chap. LX, LXI, LXII, « azur d'Allemagne, contrefait azur d'Allemagne, bleu d'outremer ».
3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, 2^e sem., p. 10, Paul Durrieu, *La Vierge de Miséricorde de Chantilly*.

l'Art de Cennino Cennini¹. A l'épreuve du temps, de l'air et de la lumière, — surtout sans doute sous l'influence d'un nettoyage antérieur mal conduit (dont les traces se sont révélées à la restauration), — la soutane bleue a pris une teinte neutre aux reflets verdâtres, qui sont l'effet souvent d'un dévernissage inhabile. Mgr Battandier a publié des textes qui confirment qu'ayant à choisir entre « le violet et le bleu » (couleurs également liturgiques)², les évêques français ont préféré toujours une « nuance nettement bleue » jusqu'au XVIII^e siècle, ce qui nous permettra d'être encore plus affirmatif pour l'identification du donateur de Nouans, avec l'archevêque Jean de Bernard.

Un argument complémentaire pour son costume prélétaire nous est fourni par le magnifique « rochet gothique », dont il est revêtu (fig. 11). C'est un ouvrage curieux



FIG. 12. — DÉTAIL D'UN ORNEMENT DE THOMAS BECKET, Archevêque de Cantorbéry.
Tissu de fine batiste. (Sens, Trésor de la Cathédrale.)

de lingerie en fine batiste d'une coupe extrêmement artistique, rehaussé d'un minutieux travail à l'aiguille, dont on compte par rare unité les exemplaires. Le savant chanoine Chartraire, — trop tôt disparu pour jouir du résultat de nos recherches communes, — avait pris à cœur de nous aider à tirer au clair cette question. Nous lui devons de pouvoir mettre sous les yeux du lecteur le fragment d'un ornement de saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, conservé dans le trésor de la cathédrale de Sens (fig. 12), à côté de la partie similaire du vêtement du donateur de Nouans (fig. 13). Les dates, dans ce cas, n'importent guère; le fait à retenir au service de notre démonstration, c'est la simili-

1. Cennino Cennini, *op. cit.*, p. 43 : « Si la pierre d'outremer n'était pas assez parfaite..., voici un moyen de lui redonner du ton..., cochenille..., bois de campêche..., indigotier..., pilés et cuits ensemble... Tiens-toi pour dit qu'il faut une singulière habileté pour réussir. »

2. *Annuaire Pontifical Catholique*, 1903, p. 353, col. 1 : « Color... violaceus sive caelestinus proprie praelatis intra totum annum convenit. »

tude des deux parures épiscopales, que le moyen âge nous a transmises dans les diocèses voisins de *Sens* et de *Tours*¹. Nos figures représentent dans l'une et l'autre un « *godet froncé à menus plis* », rapporté au voisinage de la poche, que supporte un fin cordonnet rattaché à l'« *empiècement* » de la manche elle-même fixée au corps du vêtement par une ligne d'« *ourlets à jour* ». La partie froncée en triangle est délicatement ornée d'un motif en forme de losanges juxtaposés, suivant à peu près le type que les brodeuses ont nommé le « *nid d'abeilles* ». Le « *godet* » se développe au-dessous en large éventail, afin que la marche ne soit aucunement entravée. M. C. Enlart, dans son *Manuel d'archéologie française*², signale (avec une figure) un « *rochet* » semblable à l'hospice de Lisieux, à la cathédrale d'Arras (venu de l'abbaye



FIG. 13. — DÉTAIL DU COSTUME DU DONATEUR DE NOUANS.
Peinture.
(Grandeur originale.)

de Dammartin-en-Ponthieu), et que le P. Joseph Braun, dans son ouvrage sur les *Vêtements liturgiques en Occident et Orient*³, rapproche de celui de Sens, donnant aussi des références à des ornements de même modèle à « Castel S. Elia », à Munich, à Assise et à Londres, avec de nombreuses illustrations et sans prétendre avoir épuisé l'énumération possible. Ce « *rochet gothique* » était donc bien « *de mise* » pour l'archevêque Jean de Bernard, et d'autant qu'il n'ignorait certainement pas que le pape Eugène IV lui-même s'était fait représenter par le peintre tourangeau « *en simple rochet* »⁴ (fig. 14). On imagine le plaisir que l'artiste dut éprouver à se

1. L'église de *Tours*, « *soumise autrefois à Sens* », fut affranchie à la demande de Jean de Bernard au pape (1458) des droits provenant de l'ancienne primauté de l'Eglise des Gaules, exercée par Lyon et Sens (Cf. Maan, *op. cit.*).

2. *Op. cit.*, t. III, p. 321 et suiv.; fig. p. 322 (Paris A. Picard, 1916, in-8°).

3. *Die Liturgische Gewandung in Occident und Orient* (Freiburg, 1907, in-4°) : fig. 26, p. 73; fig. 27, p. 74; fig. 28-31, p. 75; fig. 32, p. 76; fig. 35, p. 83, etc.

4. *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, 2^e sem., Henri Bouchot, *Jean Fouquet*, p. 276 et suiv.; fig. p. 277, d'après Onuphrii Pauvini Veronensis, *XVII Pontificum maximorum Elogia et Imagines* (Romae, Lafrerii, 1568,

jouer avec virtuosité des difficultés d'un tel ouvrage, dont triompha sans peine le talent du miniaturiste habitué à surmonter d'autres obstacles; à lui seul, ce « *godet froncé à menus plis* » (mis plus en évidence encore par son rapprochement avec celui de Sens, sur lequel on compterait les fils de la trame) serait presque une signature de la « *Pitié de Nouans* », en tous cas, la preuve manifeste que l'œil et la main d'un miniaturiste, tel que Fouquet, doivent se reconnaître devant cette réalisation d'un pareil « *trompe-l'œil* ». Quant au sentiment du prélat, possesseur d'un ornement semblable, on imagine aussi quel il put être. Pourquoi aurait-il désiré plus d'appareil que le pape lui-même, quand il faisait inscrire sous ses pieds, sur le cadre du tableau, ce verset de la première épître de saint Pierre : « *Christus semel pro peccatis nostris mortuus est... justus pro injustis* »¹ se plaçant avec intention devant le cadavre dépouillé du Christ dans l'attitude en quelque sorte d'un pénitent, — tout archevêque qu'il fût, — priant pour obtenir le pardon de ses fautes? Son *pallium* même, — de la forme ancienne d'un grand « *mantou violet*, sur lequel l'Y était appliqué en orfroi »², — est replié sur son bras droit, à l'endroit où quelques-uns avaient proposé de reconnaître une « *aumusse* », dont on n'aurait pas d'exemples sous cette forme, ni de cette couleur (*violette*, d'une nuance indiscutable), à cette époque du second tiers du xv^e siècle. La miniature du « *Mortifiement* » (fig. 9) définit exactement le costume d'un chanoine de Tours à côté de l'archevêque, à la date intéressante : son examen exclut l'hypothèse de l'« *aumusse* » et d'un « *chanoine* », dans ce tableau tourangeau.

La difficulté du costume résolue, comment expliquer le « patron revêtu du *costume traditionnel des pèlerins* » derrière le donateur? On a vu, en effet, dans le vitrail de la cathédrale de Tours, que le véritable patron de l'archevêque était saint Jean-l'Évangéliste. Or, celui-ci assistant déjà la Vierge pâmée de douleur à la tête du Christ, notre hypothèse (pour s'appliquer à Jean de Bernard) appelle donc la présence d'un « *patron d'élection* », dont les antécédents dans l'art ne manquent pas. L'un des plus célèbres est le saint Jean-Baptiste placé par Claus Sluter à côté du duc Philippe, à Champmol. C'est aussi au « *Précurseur* » que nous avons songé d'abord, car nous avons des exemples où ce personnage est vêtu « en pèlerin », tenant en main, au lieu du « *bourdon* » classique, une croix semblable à la crosse de Jean de Bernard dans la scène du « *Mortifiement* » (fig. 9) : il y avait là, nous semblait-il, une intention mystique tout à fait en conformité avec les goûts du moyen âge. Mais, n'est-il pas plus simple et plus logique de se rallier à l'opinion de M. Paul Vitry³, qui propose de reconnaître saint Jacques dans ce « *patron d'élection* »? En voici des raisons assez évidentes par elles-mêmes :

pet. in-fol.), pl. 8 : « *Engenius, IIII, Papa, Venetus* ». — Nous devons cette belle reproduction d'une gravure ancienne d'Eugène IV, ainsi que tous nos clichés de documents d'archives, à M. C. Boulangé (Château-Gontier), qui a mis à notre disposition ses excellents appareils, dont il sait se servir en professionnel émérite.

1. *Epistola beati Petri apostoli prima*, cap. III, vers. 18.

2. Mgr Barbier de Montault, *Bulletin monumental*, XLIII (1877), p. 623-652; « le *pallium* avait sa physiologie propre au moyen âge, n'étant pas restreint comme de nos jours à de mesquines proportions », p. 635.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1932, 1^{er} sem., p. 258 et 260.

Tours était l'une des stations prévues dans l'itinéraire des pèlerins de Compostelle¹, qui vénéraient à leur passage l'une des grandes reliques françaises, le « corps saint » conservé en entier du pontife saint Martin, « renfermé dans une châsse d'or du plus magnifique travail »²; au cours de son ambassade à Madrid en 1455, il serait invraisemblable que la piété de l'archevêque, — dont parlent tous ses biographes, — ne l'eût pas conduit à l'église espagnole du grand apôtre pour invoquer le « frère de saint Jean-l'Évangéliste », son saint patron.

Le rétable de Vernou nous est enfin un témoignage de la dévotion particulière de l'archevêque à « Notre-Dame de Pitié », qui ne nous permet pas d'être surpris de voir le *sujet* de « la Vierge » — inscrit dans le texte qu'on a lu au début de cette étude — se traduire par une « Descente de Croix », qu'on a du reste mieux définie une « Vierge de Pitié », suivant l'appellation en usage dans ce temps-là.

Un cas semblable s'est rencontré pour indiquer le sujet du Jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, qui était une scène de l'« Ensevelissement du Christ » formant un groupe de « huit personnages », parmi lesquels se remarquent la Vierge soutenue par saint Jean, les deux Marie et Madeleine. Dans le dernier compte réglé à Jean Goujon, en janvier 1545, le prix et le *sujet* font l'objet de la mention de « six-vingt-quinze livres tournoys... pour une Notre-Dame de Pitié et quatre Évangélistes à demye-taille »³. Tout porte à croire, d'ailleurs, que le donateur de Nouans aurait imposé à l'artiste sa conception personnelle de ce *sujet*; mais il est probable que leurs convenances réciproques s'accordèrent au mieux pour l'exprimer dans une scène intime, — « quelque chose comme un deuil de famille », suivant la judicieuse et pénétrante observation de M. Louis Gillet⁴, — qui devait fournir au



FIG. 14. — LE PAPE EUGÈNE IV, D'APRÈS JEAN FOUQUET
Estampe. (Paris, Bibliothèque Nationale.)

1. *La Croix*, 6 juin 1934, A. Mabilley de Poncheville, *Le Chemin de Saint-Jacques*, col. 1, in fine.

2. Mgr Paul Guérin, *Les Petits Bollandistes*, t. XIII, p. 339 (Paris, Bloud et Barral, in-8°).

3. Paul Vitry, *Jean Goujon* (Paris, Renouard-Laurens, 1908, in-16), p. 39.

4. *Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1932, p. 462.

« peintre de portraits », réputé sans égal pour ces ouvrages « *d'après nature* », l'occasion de faire figurer autour de leur grand-oncle l'archevêque de Tours, confondus avec lui « dans l'adoration de la victime du Calvaire », tous ceux des siens de Nouans qui avaient voulu participer à son immolation en se vouant à Dieu. C'est pourquoi, devant ce groupe de « *trois saintes femmes* » (sans y compter sainte Madeleine), d'aspect fort jeune et offrant ensemble une ressemblance certainement recherchée par l'artiste, portant un costume où l'on a cru parfois discerner « *une mise spéciale religieuse* », volontiers nous ferions nôtre cette impression de M. G. Hulin de Loo¹, qui avait pressenti un rapport à établir entre le donateur et ce groupe de « *religieuses* ». Sans oublier que des vêtements féminins assez analogues, mais moins « *uniformes* », furent portés à l'époque dans des conditions séculières, il nous paraîtrait très vraisemblable de voir « Jeanne, Françoise et Égyptienne de la Rochefoucault » dans ces saintes femmes, qui sont ici « enveloppées de guimpes monacales ». Les *Généalogies de France* du P. Anselme ont signalé dans ce rameau de la famille de la Rochefoucault des alliances entre « assez proches parents² » et nos recherches nous en ont fait rencontrer d'autres, qui n'y avaient pas été relevées³. Ceci n'expliquerait-il pas d'une façon toute naturelle pourquoi, dans la « *Pitié de Nouans* », tous les personnages ont entre eux un « *air de famille* » qui n'a échappé à personne? Dans cet ordre d'idées même, ne serait-il pas permis d'aller plus loin encore, sans sortir du domaine de la prudence ni de la vraisemblance? Nous avons pensé qu'il ne serait pas impossible que Guillaume de la Rochefoucault, le père des trois jeunes religieuses, eût posé pour le « disciple que Jésus aimait », l'apôtre saint Jean de la « *déposition de la Croix* ». L'idée nous en est venue à constater de quelle façon frappante la figure du saint Jean de Nouans rappelle la splendide tête du divin crucifié qu'il soutient (fig. 15), coutume qu'on sait bien dans la tradition de Fouquet, et nous nous demandons si ce n'aurait pas été pour souligner davantage cette ressemblance que l'artiste aurait laissé son « *Christ imberbe* », détail qu'on se rappellera, du reste, renouvelé de la « *Descente de Croix* » des *Heures* fameuses d'Étienne Chevalier. Si cette hypothèse ralliait quelque suffrage autorisé, la logique n'entraînerait-elle pas, — en raison de la parenté des visages des « *trois saintes femmes* » avec celui de la Vierge (fig. 16), — à découvrir une intention allégorique, recherchée par le donateur et par l'artiste à la fois, qui auraient voulu prêter à la « *divine mère* » les traits de l'épouse de Guillaume de la Rochefoucault, Marguerite de Torsay? A ces simples suggestions qui nous sont inspirées par des recherches généalogiques sur tous ces

1. Académie royale de Belgique, *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* (t. XIV, 1932, 1-3, Bruxelles). Le savant critique voit dans cette scène « trois femmes, ... portant un costume de religieuse, voile noir sur un béguin blanc ». « Il faut en conclure, dit-il, que le tableau a été peint pour une communauté religieuse de femmes, dont le prêtre était sans doute le directeur. » (P. 59.) L'observation rencontre d'assez près notre conjecture.

2. P. Anselme, t. II, p. 1462 D et p. 1469 D. E.

3. Nous en donnerons toutes les références dans l'ouvrage (en cours de souscription et de publication) paru pour une partie déjà (fasc. 1, 188 p., Laval, Goupil, 1935, in-4°) sous le titre : *Les Descendants des Sires de la Ferté-Bernard, ancêtres de la Maison de Bernard*.

personnages, nous n'entendons pas donner le sens d'arguments décisifs; elles s'accordent toutefois si parfaitement avec toutes les circonstances de fait signalées plus haut, que nous ne les avons pas jugées négligeables. Quoi qu'il en soit, le lecteur ne manquera pas d'observer le caractère sculptural des deux figures du Christ et de la Vierge reproduites ici, qu'on croirait l'image fidèle de deux admirables statues détachées d'un groupe comme celui de Solesmes, par exemple.

Il n'est pas besoin maintenant d'être grand clerc pour imaginer de quelle manière assez simple le tableau serait venu à Nouans, au lieu d'être placé dans la cathédrale de Tours, suivant l'intention du testateur. Cette intention même a pu se modifier après 1463, en raison surtout du caractère familial très intime de l'œuvre. Mais une autre explication fort plausible s'offre également. M. Lucien Aubert nous a signalé plusieurs détails restés « à l'état d'une simple esquisse » dans cette peinture, tels l'un des bras de la Vierge (qui est à peine indiqué) et d'autres parties qui contrastent avec le fini remarquable du personnage du donateur et, plus spécialement, celui des visages. On en conclurait que, lors du décès de Jean de Bernard, le tableau aurait été inachevé et que les exécuteurs testamentaires de l'archevêque en auraient pris livraison, tel quel, des mains de Fouquet. Si cette observation venait à être bien confirmée, elle aurait un intérêt considérable, puisqu'elle fixerait nettement la date de la « *Pitié de Nouans* » à l'année 1466.

Bien que notre conclusion y eût gagné en persuasion et en force démonstrative, il ne faut pas songer à ouvrir ici le long chapitre qui pourrait s'écrire sur les relations qu'on découvre maintenant entre Jean Fouquet et l'archevêque Jean de Bernard, ou plusieurs de ses proches. C'est d'abord la mention du « petit missel » légué à l'église d'Ecueillé qui éveille l'attention, car on songe d'emblée logiquement à un « *grand missel* », dont le pinceau de l'enlumineur aurait orné les pages. Ces missels, marqués évidemment aux armes de Jean de Bernard, se retrouveront-ils un jour quelque part? Il ne faut pas en désespérer : nous aurions là, sans doute, de nouvelles constatations à faire sur le talent du grand miniaturiste, qui occupe une telle place parmi les créateurs de notre art national que toute découverte d'une œuvre sortie de ses mains serait « saluée comme une précieuse conquête ». Le legs testamentaire d'un « *calice d'argent à l'église de Notre-Dame-la-Riche* » est aussi bien curieux à rapprocher de la phrase du « commensal » de notre chanoine François Thouars, le toscan Francesco Florio, naturalisé Tourangeau pour l'amour de l'art, qui, souvent arrêté dans ce sanctuaire, « admirant sur les murs de cette église les grands sujets religieux dus au pinceau de l'artiste », se convainc que « Jean Fouquet dépasse par son art les peintres de tous les siècles »¹. Paul Leprieur s'était

1. *Francisci Florii florentini ad Jacobum Tarlatum Castellionensem, de probatione Turonica*, dans Dom Martène, *Hist. de Marmoutiers*, partie II, t. II, pièce 308 (Ms. Bibl. Nat.), imprimé par Salmon (*Mém. de la Soc. arch. de Touraine*, VIII, 105); cf. même collection (t. VII, 1852, p. 82-108).

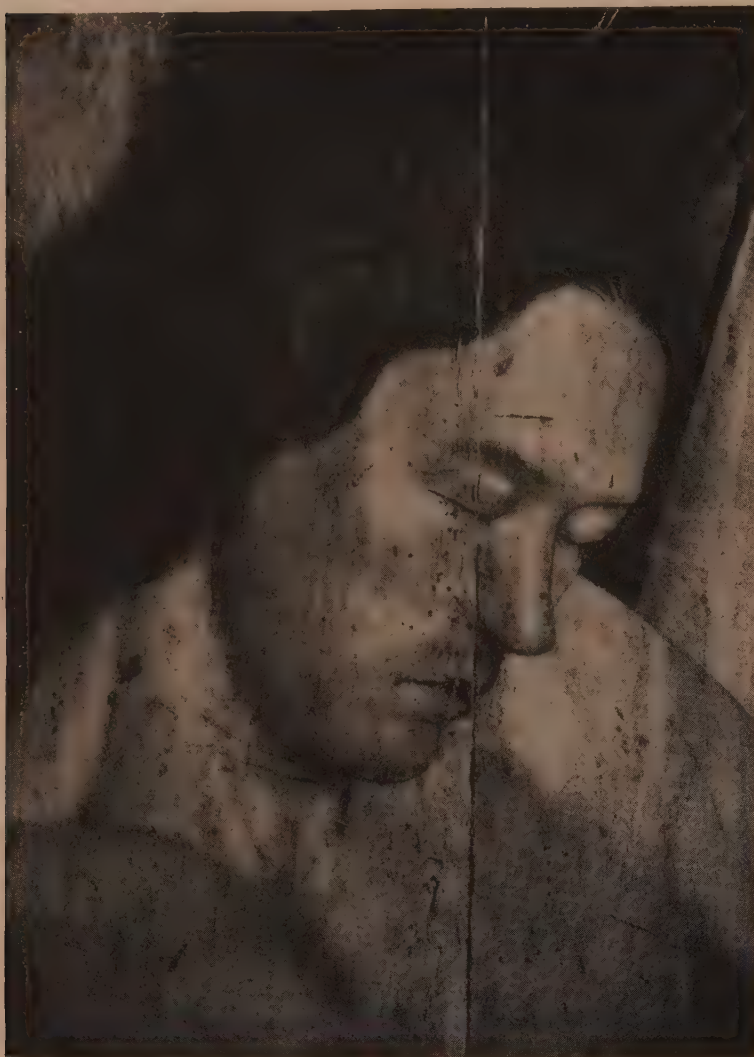


FIG. 15. — DÉTAIL DE LA « PITIÉ DE NOUANS »
LE CHRIST.

demandé à qui pourrait être vraisemblablement attribuée la commande de ces ouvrages¹ : « Peintures murales ? Suite de panneaux ? Grands rétables ? » C'étaient les questions que s'étaient posées Georges Lafenestre, sans vouloir même tenter d'y répondre². Ne tenons-nous pas la clé de cette énigme, et n'est-ce pas précisément la « *Pitié de Nouans* » qui nous la livre ? Les peintures de Notre-Dame-la-Riche auraient été des panneaux, — ce qui vérifierait l'hypothèse proposée par Leprieur³ — et le donateur en aurait été peut-être l'archevêque de Tours.

Toutes ces remarques se déduisent directement des textes inédits, cités au début de cet article, et elles en achèvent le commentaire. Mais il en est d'autres, sur lesquelles on pourrait s'étendre avec des détails intéressants afin de créer l'atmosphère d'intimité, — totale-

ment insoupçonnée jusqu'à ce jour, — où vécut Fouquet par rapport aux Bernard, qui nous apparaissent désormais « *comme ses plus authentiques protecteurs* »⁴, bien qu'on ne s'en fût jamais avisé.

Comme corollaire à ces preuves de l'influence exercée par les Bernard sur la carrière de Fouquet, on ne serait pas médiocrement surpris de rencontrer dans leur postérité des traces remarquables de ce culte familial pour les arts, qui prit son éveil

1. *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. II (1897), p. 356.

2. Jean Fouquet, *op. cit.*, p. 12.

3. *Revue de l'Art ancien et moderne*, *loc. cit.*

4. Le mot s'est trouvé sur plusieurs bouches de conservateurs de nos musées nationaux, qui arrivaient à rencontrer la même constatation et la même expression sans s'être consultés.

dans ce foyer tourangeau : un prieur de Solesmes (1495), « Philippe Moreau de Saint-Hilaire, qui devait sa charge à la bienveillance de son prédécesseur », et fit achever le fameux sépulcre, daté de 1496 sur ses pilastres¹; un autre prieur du Coudray-Montbault (1448), « neveu de l'évêque de Langres », qui lui fit attribuer cette charge malgré sa jeunesse, Louis Bernard-Moreau de Saint-Hilaire, — en Saint-Hilaire-du-Bois (Maine-et-Loire), — auquel est dû un sépulcre malheureusement mutilé, analogue à celui de Solesmes; René de la Chapelle, titré « de Saint-Berthevin », comme Robine, l'épouse d'Étienne Bernard « dit Moreau », dont le nom même rappelle un autre beau sépulcre polychromé, daté de 1522, et les délicates sculptures de la Chapelle-Rainsouin (Mayenne); Jacques de Beaune, baron de Semblançay, beau-frère de Jean Bernard, époux de sa sœur Colette de Beaune, et « seigneur de La Carte », qui fit exécuter pour sa chapelle seigneuriale la ravissante Vierge célèbre sous ce nom, l'un des plus purs chefs-d'œuvre de la statuaire française de cette époque. Dans la parenté immédiate de tous ces gens de goût affiné, on trouverait la plupart des constructeurs des châteaux de la Loire et même les deux architectes de la cathédrale de Tours, Jean Papin et Jean de Dammartin, dont nous avons rejoint les liens généalogiques assez étroits

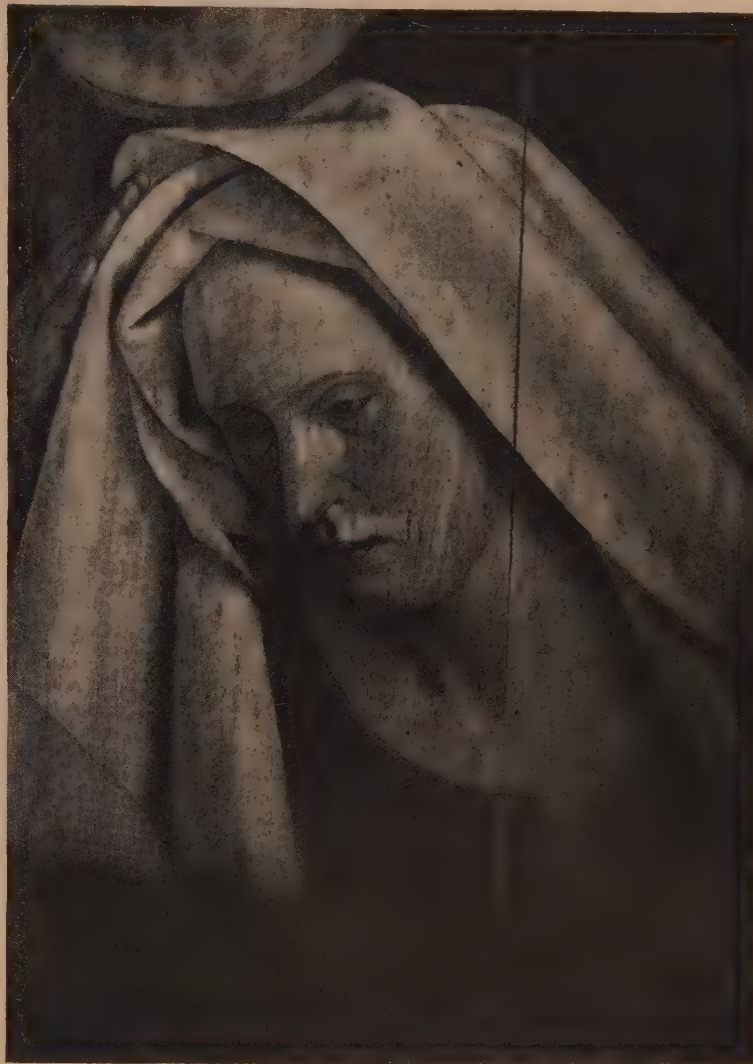


FIG. 16. — DÉTAIL DE LA « PITIÉ DE NOUANS »
LA VIERGE.

1. « L'anonyme maître de Solesmes, si ce n'est pas Colombe lui-même, appartenait à cette même école..., dont le développement va nous apparaître tout à l'heure en Touraine et sur la Loire » (Paul Vitry, « Michel Colombe », p. 298).

avec l'archevêque Jean de Bernard. Ces rapides aperçus en disent long sur une remarquable tradition artistique, dont on découvre l'origine dans ce commerce intime d'un prélat qui fut un Mécène, et de l'artiste génial qui souvent travailla pour lui et pour les siens.

Entre mille traits piquants où Saint-Simon excelle, on se rappelle peut-être comment il caractérise la situation de Mme de Maintenon auprès de Louis XIV, ayant accepté le rang d'épouse mais refusé le titre de reine : il la traite de « *transparente énigme* ». Son mot spirituel s'appliquerait-il aussi bien au cas du donateur de Nouans ? Quel que soit notre désir d'en avoir donné l'impression, nous laisserons au lecteur le soin de décider si notre but a été atteint. De fort bons critiques, — qualifiés pour être impartiaux et compétents entre les meilleurs, — ont estimé que le faisceau de présomptions réunies autour du texte relatif à Fouquet, dans le testament de l'archevêque Jean de Bernard, offrait de telles garanties de certitude morale qu'elles laissent bien peu de place à l'erreur ou au doute. Ils nous pressent d'énoncer catégoriquement une conclusion qui semble, en effet, se dégager de tout ce qui précède. Nous aurions préféré peut-être, — par goût personnel et par habitudes d'extrême prudence contractées à l'exemple de ceux qui nous ont ouvert la voie pour nos recherches, — reculer devant une affirmation formelle, appréciant autant que personne la réserve dont M. Paul Vitry s'est inspiré dans la conclusion si nuancée de son bel article sur le même sujet. Mais le fragment inédit que nous avons publié n'est-il pas précisément cette « *révélation soudaine* » qui, bien loin de démolir « l'échafaudage des fragiles attributions et des hypothèses », vient confirmer et préciser l'opinion à laquelle on s'était arrêté, qu'avec la « *Pitié de Nouans* », nous nous trouvions « à Tours et aux environs de 1475 » ? Il faudrait aller plus loin aujourd'hui et proposer d'écrire, sous le panneau autour duquel tant de controverses se sont affrontées, cette formule : « *Jean Fouquet, pour l'archevêque Jean de Bernard, vers 1466* ». On ne manquera pas de convenir, d'ailleurs, que nos devanciers ont eu grand mérite à fixer, — au seul examen artistique de l'œuvre, — une date et un nom d'artiste que des documents authentiques nous ont permis de préciser.

Voilà pourquoi le nom de l'archevêque Jean de Bernard aura désormais sa place marquée toujours, auprès de ceux qui furent réputés « les protecteurs de Fouquet » et durent une bonne part de leur renommée à la gloire du maître tourangeau, Guillaume Jouvenel des Ursins et Etienne Chevalier.

Yves de RAULIN.



MODÈLES DE DELACROIX

J'AI entendu Claude Monet raconter que, lorsqu'il venait chez son ami Frédéric Bazille, qui habitait 6, rue de Furstenberg, il voyait par la fenêtre donnant sur le jardin, l'atelier de Delacroix. Parfois, un modèle traversait le jardin, gravissait le petit escalier de fer et pénétrait dans l'atelier. Au bout de quelque temps il en ressortait. Alors, le modèle parti, Delacroix s'installait devant son chevalet et se mettait à peindre. Ainsi se vérifiait le précepte du Maître que la nature n'est qu'un dictionnaire, commode à consulter, mais que l'œuvre de l'artiste doit rester une création personnelle.

Si je rappelle cette anecdote savoureuse, au début de cette étude sur les modèles de Delacroix, c'est pour bien marquer qu'il ne s'agit point ici de portraits, au sens propre du mot, je veux dire d'une recherche de la ressemblance individuelle. Au reste, les portraits sont rares dans l'œuvre de Delacroix; il a toujours fui les portraits de commande, à moins que la nécessité ne l'obligeât à accepter les

FIG. 1. — EUGÈNE DELACROIX. — LE REPOS D'HERCULE.
(Coll. G. Wildenstein.)

portraits, à cent francs l'un, des élèves de la Pension Goubaux, celui du Prince Demidoff ou du Général Youssouf : ils les jugeait d'ailleurs lui-même sans indulgence. Quand, par exception, il a pris plaisir à faire des portraits, il s'agissait toujours d'amis, de parents ou de personnes de son entourage qu'il aimait et connaissait bien; même dans ce cas, il s'élevait de l'observation directe du modèle à un type plus général de vérité humaine : rappelez-vous le portrait de son ami le *Baron Schwiter*, type du dandy de 1825, celui de son cher cousin *Hugues*, le vieux et tendre célibataire sorti d'un roman de Dickens, celui de *George Sand*, Médée prodigieuse, celui de *Chopin* ou « l'Inspiration », ou encore celui d'*A. Bruyas* de Montpellier, douloureuse image de grand malade où Delacroix inscrivait ses propres souffrances.

Cette interprétation de la nature, cette transposition de la réalité sur le plan

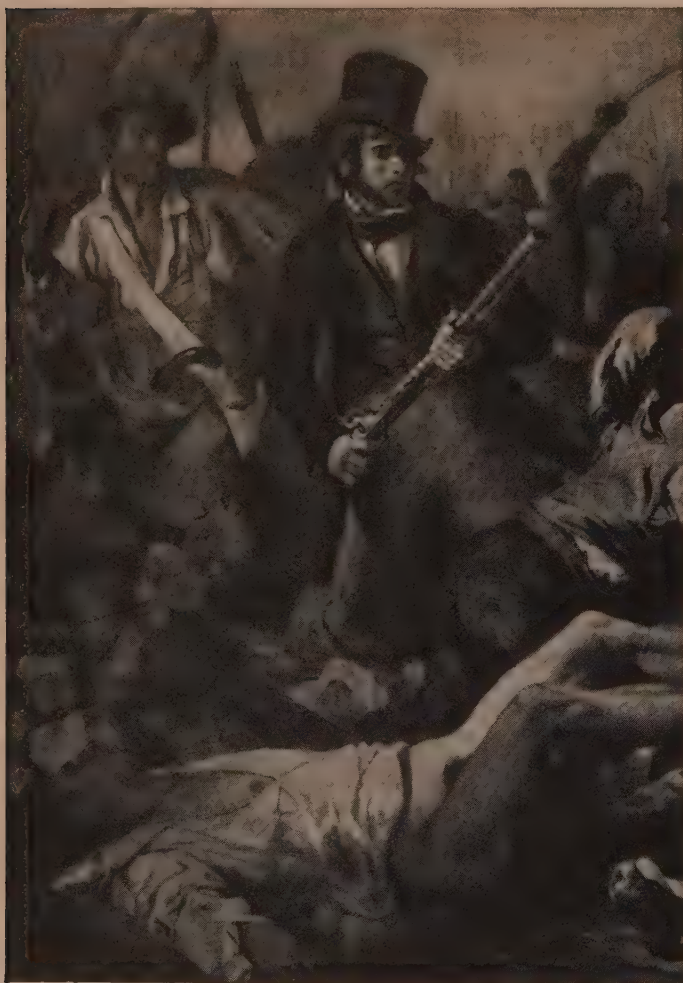


FIG. 2. — EUGÈNE DELACROIX. — LA LIBERTÉ DE 1830.
Détail. (Musée du Louvre.)

Arch. fotogr.

poétique, cette création continue, voilà un des principes essentiels de l'art de Delacroix. Avec lui, ne l'oublions pas, nous nous tenons toujours dans le domaine de la poésie. Son art repose sur une connaissance approfondie et une étude sans cesse renouvelée de la nature : voilà pourquoi il paraît toujours et partout si *naturel*. Mais le peintre se réserve le droit de choisir parmi les éléments de la réalité et de créer à son tour, tel un dieu, ou mieux, un poète. Voilà pourquoi son art si *naturel* paraît en même temps toujours imprégné de poésie. *Dichtung und Wahrheit*, poésie et vérité, cette formule pourrait servir à caractériser l'art de Delacroix. Dans cette prodigieuse œuvre lyrique, je voudrais essayer de faire la part de la réalité et notamment rechercher les personnes de son entourage, parents ou amis, qui ont pu lui servir de modèles et favoriser son inspiration. Nous pénétrons ainsi plus avant dans la

connaissance de l'âme de Delacroix et toucherons par là au mystère de la création artistique.

Commençons par le meilleur ami de Delacroix, c'est-à-dire Delacroix lui-même. Dans une œuvre aussi personnelle, traversée d'un bout à l'autre par un souffle de lyrisme tumultueux, Delacroix, j'entends ses idées, ses sentiments, ses passions et sa personne même, occupe la première place. La peinture — comme chez d'autres la poésie — lui a servi à s'exprimer lui-même : chez aucun autre artiste peut-être on ne constate un lien plus étroit entre l'homme et l'œuvre. La peinture de Delacroix n'est que le reflet des mouvements de son âme et permet de mesurer la sublimité de son génie. Son cœur,

en effet, n'a jamais battu que pour de grandes et nobles pensées. Qu'il cherche son inspiration dans l'histoire, la poésie, le drame, le roman ou la religion, il s'est toujours senti porté vers les grands sujets. Dans sa jeunesse, il s'enflamme pour la cause des Grecs ou celle de la Liberté, en 1830. A la lecture du Tasse, il s'indigne des persécutions infligées à l'homme de génie. Plus tard, harcelé par la critique, torturé par l'Académie, qui pendant vingt ans lui préfère les artistes les plus médiocres, c'est à lui qu'il pense quand il peint *Daniel dans la fosse aux Lions*, la *Lapidation de Saint Etienne*, ou le *Martyre de Saint Sébastien*. Avec quelle allégresse il se venge de ses blessures lorsque, entraîné dans son char, au galop de coursiers fantastiques, Apollon-Delacroix crible de ses flèches la tourbe des bêtes malfaisantes, serpents, hyènes, tigres, qui vont crever dans le marécage ! Telle est bien la signification du *Plafond d'Apollon* au Louvre : la révolte du génie outragé contre ses persécuteurs. Le voici encore, après la dure étape de ses grandes compositions décoratives, sous les traits d'*Hercule se reposant de ses travaux*, ou de *Michel-Ange méditant dans son atelier*. Là même, pour que l'illusion soit complète, Michel-Ange s'est enveloppé le cou du fameux cache-nez qui entourait la gorge



FIG. 3. — EUGÈNE DELACROIX. — PORTRAIT DE VILLOT
refusé par le Louvre à qui Villot l'avait légué.
(Musée de Prague.)



FIG. 4. — EUGÈNE DELACROIX. — ÉTUDE POUR LA FEMME AU PERROQUET. 1827.
d'après le modèle Laure.
Dessin. (Musée de Lyon.)

fragile de Delacroix. Enfin, arrivé au terme de sa carrière après une vie héroïque constamment tendue vers la gloire et la beauté, n'est-ce point le drame de son existence qu'il a voulu résumer dans le groupe sublime de *Jacob et l'Ange* sur une des murailles de la Chapelle des Saints Anges à Saint-Sulpice? Dans ce corps à corps avec la beauté, où il s'est donné tout entier, l'artiste va succomber, c'est entendu, mais seule une force divine a pu venir à bout de son effort surhumain.

« Toujours lui, lui par-

tout », serait-on tenté de dire avec le poète. Delacroix est présent dans chacune de ses compositions : ce n'est pas là un des moindres attraits de son œuvre géniale. Cependant trois images, trois héros, fils de la poésie, semblent l'avoir particulièrement impressionné ; — sans doute se sentait-il avec eux d'étroites affinités — *Goetz de Berlichingen*, *Faust*, mais surtout *Hamlet*. La somme des sentiments et des passions que réunissent ces trois grandes figures représente exactement le romantisme de Delacroix. Ces trois héros légendaires ont réellement existé. Mais à un moment donné, ils sont tombés entre les mains des poètes ; par eux, ils sont devenus des types, des symboles, que chaque époque interprète à sa guise, espèces de fourre-tout où successivement les écrivains réunissent les idées, les préoccupations, les aspirations de leur époque. C'est dans cet esprit que Delacroix — après et avant bien d'autres artistes encore — s'est emparé de ces personnages et les a modelés à la mesure de son génie.

Goetz de Berlichingen, le premier drame de Goethe (1773), drame compliqué, enchevêtré, injouable, offrait à la génération de 1830 un type de héros romantique cent pour cent ; *Goetz*, ce redresseur de torts, défenseur de la liberté, détesté de tous les partis qu'il combat tour à tour, ennemi des princes, des évêques, aussi bien que de la populace, mourant dans son cachot, victime de ses vertus et de ses illusions, voilà plus qu'il n'en fallait pour enflammer l'imagination généreuse et pessimiste de Delacroix. Dès 1824, l'artiste était hanté par ce personnage chez qui il reconnaissait quelques-unes de ses propres aspirations : « J'ai ce soir le désir de faire des compositions sur le *Goetz de Berlichingen* de Goethe, sur ce que m'en a dit Pierret », écrit-il dans le *Journal*, le 8 février 1824. C'est de cette époque certainement que date une belle étude inachevée, dans laquelle Delacroix a représenté

Goetz au milieu des paysans révoltés qui veulent le prendre comme chef. Goetz debout, les bras croisés, calme, sourd aux menaces aussi bien qu'aux flatteries, défie du regard ses adversaires. Qu'on se rappelle alors la situation de Delacroix : jeté au plus fort de la mêlée, exalté par les novateurs qui ne le comprenaient guère, attaqué par les *puristes* qui l'appelaient le Robespierre de la peinture ! « Je me suis trouvé, écrivait-il plus tard à son ami Rivet, dans une singulière position. La plupart de ceux qui ont pris mon parti ne faisaient en général que prendre le leur et combattre pour leurs idées, si tant est qu'ils en eussent, en faisant de moi un drapeau. Ils m'ont enrégimenté bon gré mal gré dans la coterie romantique, ce qui signifie que j'étais responsable de leurs sottises. Je me suis tiré de tout cela avec une très grande modération dans mes désirs, et une extrême confiance en moi... » Voilà exactement l'attitude de Goetz ; comment Delacroix ne se serait-il pas reconnu en lui, quand il composa ce curieux tableau, de même qu'il s'était identifié dans le même moment, avec *le Tasse dans la prison des fous* du Salon de 1824 : deux aspects différents des préoccupations actuelles de Delacroix, — ici résistant à ses amis qui veulent en faire leur chef, là enfermé comme un fou dangereux par ses adversaires ? Longtemps cette figure de Goetz a préoccupé Delacroix et lui a servi à exprimer ses inquiétudes : il l'a reprise en 1828, en 1834, en 1843 ; il avait même songé à composer toute une série de lithographies pour illustrer le drame de Goethe, comme il avait fait pour *Faust* et pour *Hamlet* ; il n'en a exécuté que sept (Robaut, 640-646) et encore n'ont-elles jamais été mises dans le commerce.

A la différence de *Goetz*,



FIG. 5. — EUGÈNE DELACROIX. — LA GRÈCE EXPIRANTE.
d'après le modèle Laure. (Musée de Bordeaux.)

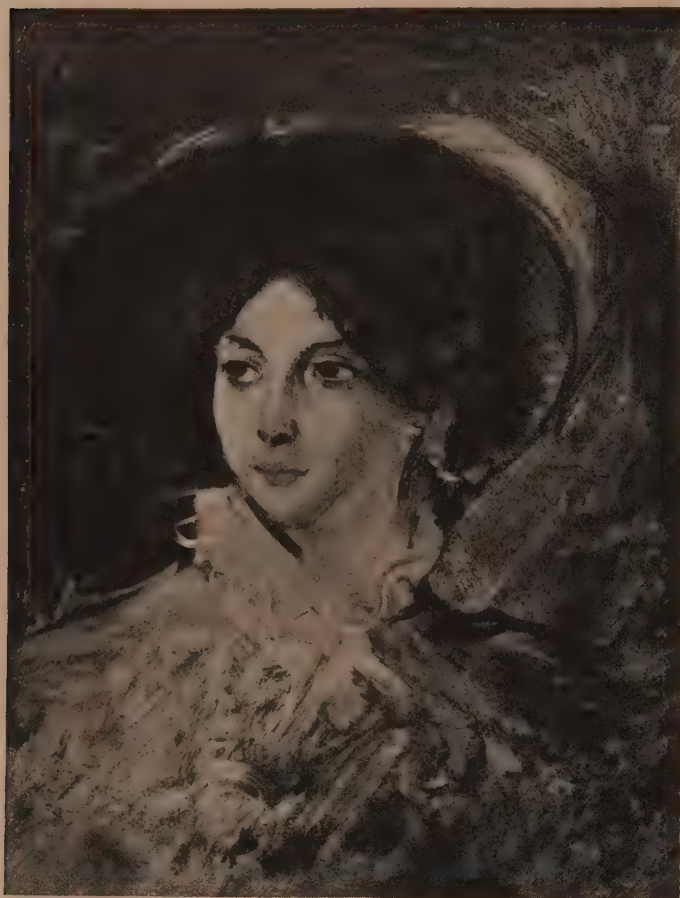


FIG. 6. — EUGÈNE DELACROIX. — PORTRAIT D'ÉLISE BOULANGER
EN 1833.
(Musée du Louvre.)

l'influence de *Faust* sur Delacroix paraît avoir été passagère et n'avoir pas dépassé ses inquiétudes de jeunesse. Delacroix a d'abord connu *Faust* par l'adaptation théâtrale qu'il avait vue à Londres en 1825; l'illustration qu'il exécuta, en 1828, pour la traduction d'*Albert Stapfer* se ressent de ces impressions de théâtre. Du drame de Goethe, Delacroix n'a retenu que la fable et le décor, l'extérieur, en un mot, l'histoire de Faust et de Marguerite, dominée par la silhouette pittoresque et romantique de Méphisto. Faust désabusé vendant son âme au diable, pour l'amour de Marguerite, c'est un peu l'histoire du Delacroix amoureux des années 1825 à 1830, d'un amoureux éperdu de désir mais hélas! d'un amoureux transi, toujours timide en présence des femmes. Voyez-le tout interdit devant le lit de Marguerite pendant que Méphisto ricane

derrière lui. Les somptueuses débauches de *Sardanapale*, simple revanche d'une imagination qui dépasse singulièrement la réalité!

Avec l'âge, le drame de *Faust* s'éloigna des préoccupations de Delacroix. Tout ce qui, dans l'œuvre de Goethe, déborde l'épisode dramatique, je veux dire la méditation philosophique, le tourment de l'homme pris entre la science et la croyance, la torture de l'esprit qui se sent libre et qui s'épuise, sans jamais aboutir, à la recherche de la connaissance — ces hautes pensées qui agitaient aussi l'âme de Delacroix, il allait les rassembler dans son interprétation d'*Hamlet*. L'inquiétude d'*Hamlet* répond essentiellement à l'inquiétude de Delacroix. En 1825, à Londres, Delacroix avait eu la révélation du drame de Shakespeare. En 1827, après les fameuses représentations de l'Odéon, il fut conquis définitivement par la grandeur shakespearienne. Mais s'il trouva des sources à son inspiration dans *Othello*, *Macbeth*, le *Roi Lear*, *Roméo et Juliette*, c'est vers *Hamlet*, toujours, qu'il se

tourna avec une particulière dilection. Hamlet, le plus pessimiste, le plus désenchanté, le plus désespéré des héros shakespeariens, réveillait des échos dans l'âme tourmentée, sombre et désabusée de Delacroix. Dès 1825, tant il se reconnaissait d'affinités avec lui, il se représentait en *Hamlet* dans la peinture célèbre qui appartient à Paul Jamot, tableau dans lequel le costume est bien celui d'Hamlet mais où le visage est celui de Delacroix. Delacroix-Hamlet, dès 1825, quel programme pour un jeune homme de 25 ans, et quelle ouverture sur les profondeurs de son âme ! Comment s'étonner alors que toute sa vie Delacroix ait cherché des sujets dans *Hamlet* pour des tableaux ou des lithographies, qui tous, à chaque époque de son existence, correspondent à des préoccupations intérieures ?

Cette atmosphère de mélancolie et de tristesse où se complaît au cours des multiples phases de sa vie, l'âme inquiète de Delacroix, n'est pas répandue, tant s'en faut, sur l'ensemble de son œuvre. Delacroix a été jeune : jusque passé la quarantaine, avant les premières atteintes de la grave maladie qui l'a emporté, il s'est montré plein de vie, d'ardeur et d'entrain ; il vivait entouré d'amis, Pierret, Leblond, Soulier, les Guillemardet, braves garçons, simples et sans prétentions. A ses débuts, quand l'argent était rare et les modèles chers, il les faisait poser, comme lui-même avait posé pour Géricault dans le *Radeau de la Méduse*. C'est ainsi qu'on retrouve Pierret dans le *Massacre de Scio*, où il avait posé pour le Grec mourant du milieu. Pierret encore avait un jour revêtu un beau costume turc et était devenu le *Turc fumant le chibouk* du Louvre, — ou bien le chanteur Barroilhet, un autre ami de Delacroix, avait endossé un étonnant caftan écarlate, —



FIG. 7. — EUGÈNE DELACROIX. — FAUST DANS LA CHAMBRE DE MARGUERITE.
Aquarelle.
(Coll. de la Vicomtesse de Noailles.)

tout de même que le *Comte Palatiano*, bon jeune homme inoffensif, s'était déguisé en Arnaute, au costume rutilant de broderies et de dorures, la ceinture hérissée de poignards, de yatagans et de pistolets damasquinés. D'autres fois c'était Bastien son concierge, d'une laideur célèbre, qui posait pour certains personnages rébarbatifs, comme le bourreau de *Marino Faliero*, ou pour un des fous du *Tasse en prison*, ou l'un des paysans révoltés de *Gætz de Berlichingen*.

On trouverait facilement encore dans d'autres tableaux de jeunesse les traits de ces familiers qui ont disparu sans laisser d'autres traces que celles d'avoir servi de modèles à Delacroix. En voici un pourtant, qui mérite plus qu'une rapide mention: c'est *Villot* qui fut conservateur de la peinture au Louvre, après 1848, et l'auteur de catalogues encore justement appréciés. Villot, originaire de Liège en Belgique, d'opinions politiques avancées, peintre, graveur, érudit, musicien, vint s'installer à Paris vers 1827, et se lia avec Delacroix qui admirait la variété de ses connaissances et de ses talents. C'est lui qui enseigna à Delacroix la technique de l'eau-forte et qui l'initia à la connaissance des écoles étrangères de peinture. C'est lui enfin qui l'attira à Champrosay. Vingt ans d'amitié se terminèrent par une brouille définitive, à laquelle ne fut pas étrangère, je crois, Pauline Villot.



FIG. 8. — EUGÈNE DELACROIX. — ÉTUDE AU PASTEL POUR LES FEMMES D'ALGER, d'après Elise Boulanger. (Musée du Louvre.)

Arch. fotogr.



FIG. 9. — EUGÈNE DELACROIX. — LES FEMMES D'ALGER. (Détail.)
(Musée du Louvre.)

Arch. fotogr.

Un des plus curieux témoignages de leur intimité de jeunesse, se trouve dans le fameux tableau de la *Liberté de 1830*, la plus belle page, avec la *Marseillaise* de Rude, d'art populaire, qui contribua à établir solidement la réputation d'un Delacroix révolutionnaire, altéré du sang des bourgeois. L'homme qui monte à l'assaut de la barricade à côté de la République, légère, aérienne, irrésistible, l'intellectuel en redingote et chapeau haut-de-forme, l'espingole à la main, la figure mauvaise, qui serait-ce sinon Delacroix lui-même, qui manifestait ainsi ses



FIG. 10. — EUGÈNE DELACROIX.
 PORTRAIT AU PASTEL D'ÉLISE BOULANGER. (Coll. E. Rouard.)

idées destructrices, sa haine de l'École, de l'Académie, de la tradition? C'est une interprétation qui a cours, qu'on a maintes fois réfutée et que je trouve encore soutenue récemment. A mon avis, c'est une bien grande erreur. Delacroix révolutionnaire! lui qui a toujours manifesté l'horreur de tout désordre, s'est toujours rallié aux régimes d'autorité; Delacroix, le timide, le réservé, se serait commis avec la populace! Il suffit de lire ses lettres à George Sand en 1848 pour comprendre le dégoût que lui inspirait pareille attitude. Non, l'homme de la barricade ce n'est pas Delacroix; il ne lui ressemble ni physiquement ni moralement. Mais c'est une transposition de Villot, le révolutionnaire, le républicain. Peut-être même est-ce Villot qui a suggéré à Delacroix l'idée du tableau, tableau à succès, destiné à attirer l'attention sur l'auteur, qui avait une revanche à prendre après l'échec du *Sardanapale*. Regardez le por-

trait de Villot, peint par Delacroix à cette époque. Vous y trouverez le modèle qui a servi pour l'homme à la barricade.

Parmi tous les amis de Delacroix, il en est un qui occupa dans son cœur une place exceptionnelle, c'est Chopin; Chopin, l'unique, le seul digne de lui et de son génie. Chopin et Delacroix se situent dans l'art sur le même plan. Ce n'est pas un des moindres mérites de Delacroix d'avoir, un des premiers, sinon le premier, reconnu en Chopin, non pas seulement un grand pianiste, mais un grand musicien, l'un des plus grands de tous les temps. Le coup de foudre s'était produit, comme on sait, chez George Sand, aux environs de 1836, et l'amitié pour Chopin engendra l'amitié pour George Sand.

De 1837 à 1848, l'art de Delacroix se place sous le signe de Chopin et de George Sand; c'est l'époque des grandes compositions décoratives de la Chambre et du Sénat : l'harmonie de ces grands ensembles, conçus comme une symphonie, doit certainement beaucoup à l'influence de Chopin. Mozart et Chopin, voilà pour Delacroix les dieux de la Musique : l'ordonnance classique de l'un et le lyrisme de l'autre semblent avoir présidé à la composition de ce grand chef-d'œuvre qu'est le plafond de la Bibliothèque de la Chambre.

De l'amitié, à peu près exclusive à cette époque, de Delacroix pour Chopin et

George Sand, nous trouvons une évocation singulière dans la coupole de la Bibliothèque du Sénat. Réunissant les hommes et les femmes illustres de la Grèce et de Rome, autour d'Homère qui reçoit aux Champs-Élysées Dante présenté par Virgile, Delacroix a représenté Dante avec les traits de Chopin, comme le prouve le fameux dessin du Louvre, portant une dédicace à Chopin. Hommage magnifique de Delacroix à son ami : Dante-Chopin pénétrait dans le temple de la poésie en compagnie de Virgile-Delacroix. Non loin de là, une place était réservée à George Sand, très reconnaissable, avec ses cheveux noirs, ses grands yeux, son long nez busqué, dans le personnage d'*Aspasie* enveloppé d'une draperie blanche. Ainsi les deux amants illustres étaient réunis par Delacroix dans l'immortalité.

George Sand n'a joué dans la vie de Delacroix qu'un rôle épisodique; elle n'a pénétré dans l'intimité de l'artiste que par Chopin et à cause de Chopin; après la mort de Chopin, Delacroix s'éloigna insensiblement de George Sand. Au reste, son cœur était pris ailleurs.

Il ne faudrait pas juger Delacroix d'après les vingt dernières années de sa vie pendant lesquelles un malade, solitaire, disputait à la mort avec une énergie farouche un corps débile affaibli par trente ans de travail acharné. Tout autre nous apparaît Delacroix jeune, ardent, passionné, amoureux. Mérimée, dans une lettre bien connue, a conté les prouesses de son ami et Delacroix lui-même, dans son *Journal*, a noté en italien — langue qui, comme le latin, brave l'honnêteté — les jeux auxquels il se livrait avec ses modèles. C'étaient — si l'on s'en rapporte aux tableaux de ce temps — d'admirables créations. Elles étaient nombreuses : Emilie Robert, qui posa pour la femme nue attachée à la croupe du cheval dans le *Massacre de Scio*, — Rose, dont il a célébré « le fessier », — Laure, superbe fille aux longues jambes fuselées qui posa la *Femme au perroquet* du Musée de Lyon, et dont on retrouve la silhouette élégante dans la *Grèce expirante* du Musée de Bordeaux; — il y avait encore Hélène, Sidonie, Adeline,



Arch. fotogr.

FIG. 11. — EUGÈNE DELACROIX. — LA BARONNE DE FORGET. (?)
(Musée du Louvre.)

Marie Aubry, Zélie, dont nous voyons les beaux corps réunis en un spectacle féerique devant les yeux éblouis de *Sardanapale* attendant la mort sur son bûcher. Mais l'adieu de Sardanapale aux voluptés de ce monde, ne serait-ce point pour Delacroix l'expression nostalgique de grands désirs inassouvis, de même que *le Bain turc* nous renseigne sur les rêves sensuels de M. Ingres?

Les jeux avec les modèles, si plaisants qu'ils soient, ne durent qu'un temps, et cessent avec la jeunesse. On passe de Laure à Sidonie et d'Hélène à Emilie, suivant l'humeur du moment, sans se fixer nulle part. Delacroix, malgré sa volonté bien arrêtée de ne jamais se lier, devait rencontrer un jour sur sa route des amours plus profondes. Il s'est enflammé souvent : pour *la Cara*, dont nous ignorons le nom, la maîtresse de son ami Soulier, — pour la jolie Madame de Conflans, la sœur de ses amis Guillemardet, — ou la charmante Madame Dalton, la maîtresse de Bonington qu'il garda plus de dix ans. Aventures sans conséquences. Deux femmes ont vraiment fait battre le cœur de Delacroix : Elise Boulanger et la Baronne de Forget, la première surtout. Elles ont joué l'une et l'autre un rôle important dans la vie de Delacroix et, comme elles sont intimement mêlées à son œuvre, force est bien de pénétrer ici jusque dans sa vie privée.

La vie d'Elise Boulanger est un beau roman. Née en 1815, fille d'un comédien de province, parente du général Leclerc, le premier mari de Pauline Bonaparte, elle avait épousé en 1831 à seize ans un de ses cousins, Clément Boulanger, un peintre de peu de talent et assez ridicule. Elle eut tout de suite une grande réputation de beauté dans les milieux d'artistes ; elle ne se montra point cruelle. Le pauvre Clément Boulanger comprit qu'il valait mieux s'éloigner : engagé comme dessinateur dans l'expédition de l'archéologue Texier, en Asie-Mineure, il mourut à peine débarqué, en 1842, des fièvres contractées à Magnésie du Méandre. Elise n'avait que

vingt-sept ans. L'année suivante, en 1843, elle se remaria : elle épousa M. Cavé, alors Directeur des Beaux-Arts. La voilà devenue reine dans ce milieu d'artistes où elle comptait tant d'amis et d'admirateurs.

Au premier rang se trouvait Delacroix. Il avait dû la connaître très peu de temps après son retour du Maroc, en 1832. Ce fut tout de suite la passion, peut-être la seule vraie passion de sa vie. Delacroix découvrait en Elise un type de beauté exceptionnelle qui l'a inspiré dans quelques-uns de



FIG. 12. — EUGÈNE DELACROIX. — PORTRAIT D'ÉLISE BOULANGER EN 1840.



FIG. 13. — EUGÈNE DELACROIX. — PORTRAIT D'ÉLISE BOULANGER EN 1834.
Aquarelle.
(Coll. F. Kœnigs, Hollande.)



FIG. 14. — EUGÈNE DELACROIX. — LA SIBYLLE AU RAMEAU D'OR.
Salon de 1845. (Coll. Frappier.)

ses plus célèbres tableaux : et c'est par là qu'elle nous intéresse ici.

Des portraits d'Elise nous aideraient singulièrement dans cette recherche ; nous en avons conservé un par Ingres, étude magnifique qui date du temps où Elise était devenue Mme Cavé, c'est-à-dire après 1843 ; mais ce n'est qu'un profil, d'où se dégage mal la ressemblance. Un crayon de Lehmann, l'élève d'Ingres, marque nettement les caractères de ce visage : de très grands yeux, un nez assez long au-dessus d'une petite bouche, et de beaux cheveux avec des anglaises sur les tempes. Voilà le type que nous retrouvons dans deux dessins de Delacroix — un pastel qui pourrait appartenir aux années 1833-35 et deux croquis au crayon sur une même feuille, que la première pensée de *l'Entrée des Croisés*, sur le revers, permet de dater de 1840. Ces précisions vont nous aider à

identifier avec certitude un *Portrait de femme*, coiffée d'un grand chapeau, qui se trouve au Musée du Louvre : on a voulu y reconnaître d'abord George Sand, puis — erreur dont je suis responsable — Mme de Conflans, la sœur des Guillemardet. Cette charmante personne n'est autre qu'Elise Boulanger vers 1833-35, c'est-à-dire au début de sa liaison avec Delacroix.

Mais ces portraits — croquis ou esquisses — n'étaient pour Delacroix que prétextes à études et à recherches pour un type qu'il allait utiliser dans son œuvre. Dès 1833, à son retour du Maroc, lorsqu'il se mit à composer les *Femmes d'Alger*, la figure d'Elise Boulanger, dans tout le feu de sa passion naissante, s'impose à lui. Dans ce tableau, un des plus célèbres de l'école française, tout le monde a remarqué certainement la différence de types qui distingue les trois personnages : à droite, deux orientales au type sémite nettement caractérisé, deux juives d'Alger, dont nous trouvons les croquis d'après nature dans le carnet du Maroc, à gauche une

femme de chez nous, une Française, une Parisienne. Cette figure, ainsi que l'étude au pastel faite à Paris par Delacroix dans son atelier, nous la connaissons : c'est Elise Boulanger qui a posé pour Delacroix. Plus tard, en 1849, lorsqu'il reprend dans des dimensions réduites le thème des *Femmes d'Alger* (au Musée de Montpellier), c'est toujours le visage d'Elise Boulanger qui se présente à son esprit, comme dans les nombreuses *Odalisques* ou *Orientales dans leur intérieur*, monnayage du thème primitif des *Femmes d'Alger*. On le retrouve enfin dans d'autres compositions importantes, qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de Delacroix, par exemple l'admirable *Ophélie morte*, flottant sur le ruisseau (1843), la *Cléopâtre* de 1839, et surtout la fameuse *Sibylle au rameau d'or*, du salon de 1845, auquel Delacroix attachait une particulière importance et dont il ne se sépara jamais. Dans l'atelier de Delacroix, jusqu'à la fin de sa vie, la *Sibylle* évoquait aux yeux du Maître les traits d'Elise Boulanger, souvenir du plus bel amour de sa jeunesse, du temps où il lui écrivait : « Pardonnez-moi, en faveur de mon humble adoration, pour tout ce qui est vous ou près de vous. »

Entre les années 1830 et 40, Delacroix s'est trouvé engagé à la fois dans trois ou quatre intrigues féminines, qui allaient de l'amourette à la passion. A côté d'Elise Boulanger, l'amour-passion, on voyait encore la pauvre Mme Dalton, passée à l'état d'habitude et liquidée en 1838, puis George Sand, simple amitié amoureuse, mais surtout la baronne de Forget qui fut pendant vingt ans la maîtresse en titre de Delacroix. De cet épisode si curieux de la vie de Delacroix, raconté par R. Escholier, je ne retiens ici que ce qui intéresse notre sujet. Fille de Lavalette, le Directeur des Postes impériales, l'homme de l'évasion fameuse, — nièce par sa mère, née Beauharnais, de l'Impératrice Joséphine, mariée contre son gré à un homme qu'elle n'aimait pas, veuve du reste de très bonne heure, Juliette de Forget mena toujours une vie très libre et très indépendante. Elle rencontra Delacroix vers 1833; ils se découvrirent une sorte de parenté, un cousinage, à la vérité très vague et très incertain, qui remontait à des arrière-grands-parents en Argonne, plus ou moins alliés. Cousins ou non, ils se plurent et Juliette devint, en 1834 sans doute, la maîtresse de Delacroix. La liaison dura longtemps avec des hauts et des bas. A lire les lettres de Delacroix à Mme de Forget, on n'a pas l'impression d'une forte passion, mais plutôt celle d'une opposition très nette entre les deux caractères : Mme de Forget, femme du monde élégante, coquette superficielle et légère, en face d'un Delacroix génial et solitaire, uniquement voué à la peinture. Un caprice les avait réunis, la grande dame pour l'artiste célèbre, l'artiste pour la grande dame alliée. Leur liaison, surtout au début, paraît avoir été assez orageuse, chacun des amants entendant garder sa liberté. Plus tard, l'apaisement survint, puis l'habitude, prélude de l'indifférence. Néanmoins la société de Mme de Forget restait pour Delacroix agréable et flatteuse, profitable même à cause de sa parenté avec la famille impériale.

On aimerait connaître les traits d'une femme qui a joué un si grand rôle dans

la vie de Delacroix. Ce n'est malheureusement pas facile. Nous devons nous contenter de deux photographies, faites longtemps après la mort de Delacroix, qui nous montrent une vieille dame âgée, aux traits énergiques et au masque autoritaire. Voici pourtant un médaillon de David d'Angers, exécuté en 1847, où l'on voit une jolie femme d'une trentaine d'années, au fin visage encadré de papillottes. Ressemblance approchée sans doute, suffisante du moins pour peut-être reconnaître dans un dessin du Louvre, le portrait de Juliette de Forget par Delacroix. C'est bien peu. Pourtant, c'en est assez pour retrouver ses traits dans l'œuvre de Delacroix. La voici d'abord, dans la *Coupoie du Sénat*, parmi les Grecs illustres, sous les traits de *Sapho*, non loin de *George Sand - Aspasia*, et de *Chopin - Dante*. On la rencontre encore dans quelques tableaux des années 1850, en particulier dans la *Desdémone implorant son père* du Musée de Reims, cette belle jeune femme à l'opulente chevelure blonde répandue sur ses épaules.

Si l'œuvre de Delacroix s'élève jusqu'aux plus hautes régions de l'art et de la poésie, elle se rattache aussi à la vie. Delacroix, ce grand homme, à la sensibilité exceptionnelle, a participé à toutes les émotions, les passions et les inquiétudes de son temps : son art nous en offre le reflet. Mais, avant tout, on y trouve l'écho de son âme tourmentée, tumultueuse et timide tour à tour, noble toujours, et derrière sa personne le cortège de ses amis de jeunesse, Pierret, Hughes, Villot, Baroilhet, Chopin, des femmes qu'il a aimées, George Sand, Elise Boulanger, Mme de Forget. La peinture de Delacroix, c'est aussi l'histoire de son cœur : elle n'en apparaît pour nous que plus émouvante. Cette vie profonde que l'on voit circuler dans l'œuvre du plus grand lyrique de nos peintres, qu'est-ce, sinon l'essence même du romantisme ? C'est par là que Delacroix, l'unique, l'exceptionnel, l'isolé, sans ancêtres presque ni postérité, comme Goya, appartient bien à son temps et rejoint la grande trinité romantique, Lamartine, Vigny et Victor Hugo.

André JOUBIN.



FIG. 15 — DAVID D'ANGERS. — MÉDAILLON
DE LA BARONNE DE FORGET.

CRISE DE CÉZANNE

SI, dans les comparaisons d'un certain ordre, l'imprévu ne montrait trop de fois un faux-semblant de bravade, je dirais volontiers qu'on retrouve dans la destinée de Cézanne cette équivoque dont sont troublés quelques esprits devant le message de Jésus de Galilée. C'est des entrailles mêmes du peuple d'Israël que naît le Sauveur : son œuvre pourtant comporte la ruine de ce peuple, le Temple détruit, la nation dispersée. Le peintre, à son tour, apparaît dans le milieu et dans l'orthodoxie de l'impressionnisme : c'est lui qui déclenchera la réaction qui en marquera le terme, et qui finira par enfermer l'impressionnisme, en guise de parenthèse monstrueuse, dans l'histoire universelle des arts. Non autrement, au coin d'un quelconque des tableaux synoptiques qui composent son *Systema Naturæ*, le bon Linné enfermait dans une cage lithographique, sous l'étiquette « *Paradoxa* », ornithorynque et chauve-souris.

Comment le Galiléen a-t-il pu dire : « Je ne suis pas envoyé pour instaurer une nouvelle loi, mais pour confirmer l'ancienne » ; et l'enfant d'Aix-en-Provence : « Je veux faire avec l'impressionnisme des tableaux comme ceux des musées » ? La raison se le demande, en songeant, là, à cette atroce dissension séculaire entre chrétiens et juifs, à tant d'antagonismes, luttes, haines, persécutions ; en constatant ici l'évidence d'une rupture violente entre l'art actuel et celui d'il y a cinquante ans ; là la contradiction, — moins terrible, certes, que ne le sont les religieuses, mais également tranchante — qu'oppose le monde esthétique issu de Cézanne au monde où il a vécu et dont il s'est nourri. Il n'y aura plus de Sion, lorsque la lumière de Sion éclairera les hommes de tous pays et de toutes races ; il n'y aura plus de plein-air lorsque le plein-air sera porté en triom-



FIG. 1. — CÉZANNE. — L'ESTAQUE.
(Coll. Oscar Schmitz.)

phe dans les pinacothèques. L'inéluctable fécondité du germe trahira chaque fois les docilités du dessein.

Or, tandis qu'il faut, pour résoudre les antinomies du divin, se hausser jusqu'au plan des choses éternelles, il suffit, en face des paradoxes de l'art comme en face de ceux de la zoologie, de s'en remettre à l'histoire. Que le Christologue cherche chez Platon ou chez Plotin l'explication du troisième Evangile: nous serons plus à l'aise avec Darwin, biologiste de l'évolution, ou

avec Hegel, philosophe du devenir, pour trouver la clef de Cézanne, avec le fameux schéma de la procession « thèse », « antithèse », « synthèse »... La *thèse*, dans la circonstance, nous est donnée par la vocation dionysiaque de paysage propre au XIX^e siècle et par où notre peintre est impressionniste, c'est-à-dire baroque. L'*antithèse*, par la vocation apollinienne d'architecture, propre au XIX^e siècle et d'après laquelle les peintres composent et sont donc classiques. Quant à la *synthèse*... La synthèse, rien ne saurait mieux nous l'offrir que cette exposition ouverte à l'Orangerie à l'heure actuelle, et qui, d'ailleurs, n'aurait su l'être avant l'heure actuelle, en avance de trois années seulement sur la date de 1939, centenaire de la naissance de l'artiste.

Sur l'attribution au XIX^e siècle d'un privilège d'excellence dans le paysage, chaque historien de l'art sera facilement d'accord, une fois sauvegardés les droits de la contingence, quant aux clairs-obscurs de la chronologie, et les curiosités de l'érudition, pour ce qui touche aux antécédents... Mais c'est à peine si l'historien de la culture devra s'autoriser de ses méthodes de grands ensembles pour affirmer, en réciprocité parfaite, une vocation foncière de paysage dans le siècle en question. Il s'agirait là de termes presque corrélatifs, l'un en fonction de l'autre. Et, tout comme on est tenté parfois de croire qu'au temps de Périclès l'essentiel était d'ériger, sous le ciel de l'Attique, quelque corps de marbre, et, à celui de Vasco de Gama, de naviguer sur le vaste océan à la recherche des Iles perdues, on pourrait dire que, si la mission du temps de la Queen Victoria n'avait consisté à fécon-

der de sonates le ventre de quelques millions de pianos, elle aurait été d'ouvrir le long des murs de quelques bâtisses appelées musées, des fenêtres innombrables en perspective sur la forêt, la plaine ou la montagne. Paysage et musique se valent, d'ailleurs, à ce point de vue. Ils correspondent à des formes de sensibilité du même ordre. C'est Pan qui joue de sa flûte dans l'épiphanie des couleurs comme dans celle des sons. Et celui qui peint comme celui qui chante est un panide dont les accents, imbus de panique, imbus de l'enfance et des terreurs sacrées de la nature, éveillent mille échos et mille résonances cosmiques, dormant en nous depuis les origines du monde.

Grand secret de la nature que la métamorphose! Pan, la nature, le Carnaval, le Baroque, quelle folie de formes, de masques, de déguisements et de transmutations!... Ville panique, Sodome, qui transforme en monceau de sel la femme qui lui disait adieu du regard; divinité panique, la Gorgone, pétrifiant tout ce qui tombe



FIG. 2. — CÉZANNE. — NATURE MORTE.
A LA CORBEILLE DE POMMES.

sous le sien. Créature panique, ce Roi Midas, qui a donné la victoire au Satyre sur Apollon et qui change en or tout ce qu'il touche... Tout ce qui a touché le baroque XIX^e siècle est devenu paysage. Je dis, pour la peinture, les peintres qui en représentent fidèlement l'esprit. D'un David ou d'un Ingres, de Courbet peut-être, et sans doute de Seurat, continuateurs d'une tradition plus ancienne, précurseurs d'un renouveau classique, il n'est pas question. Mais, si nous allons voir, intéressés par le sujet, la lutte de Jacob avec l'Ange, à l'intérieur d'une chapelle de Saint-Sulpice, qu'y trouvons-nous en réalité, sinon un paysage? Tout comme dans les nus, d'ailleurs, nuages au couchant du soleil Sardanapale, et dans l'air doux où tintent les cloches de tel *Angelus* célèbre, à peine plus évaporées que les êtres humains qui y joignent les mains. Et chez Corot, voyons, est-ce que la présence de quelques nymphes de fortune saurait arrêter ou changer de direction la brise fluviale glissant à travers les aulnes? Et, chez les impressionnistes, donc? Un affreux Clemenceau en carton se dressait naguère dans la salle du Luxembourg qui hébergeait le legs Caillebotte, séminaire de la critique sur l'école impressionniste. Où est-il passé, à présent? Ce ne seront pas, en son absence, quelques tutus de danseuses qui pourront altérer l'image synoptique, symphonique, que nous gardons de l'école entière et qui en fait une vaste féerie d'arbres et de fleurs, de lumières et de reflets, de ciels et de météores. Ce ne serait pas non plus chez les artistes de cette époque le début d'une foule de natures mortes destinées à un si copieux avenir : sous le pinceau des impressionnistes, en effet, la nature morte perd le caractère de poursuite patiente de l'individualité des objets, de leur valeur en *Sachlichkeit* qu'elle avait au moment des Hollandais, qu'elle reprendra chez les tout modernes; et, bouquet lyrique à son tour, elle devient un jeu de plus dans l'air qui miroite, la notation d'un éblouissement fugitif où les yeux, imitant l'ouïe, éloignent toute remémorance du toucher.

De ces natures mortes musicales, chacun attribue aujourd'hui à Cézanne la maîtrise, voire un peu le modèle : pendant longtemps encore, n'importe quel artiste faisant chanter des vermillons de reinettes sur la rugosité bleue et obèse d'une nappe, s'inscrira automatiquement dans le cortège de Cézanne, ainsi que s'inscrit automatiquement dans le cortège de Rubens quiconque insère des chairs plantureuses dans les scènes de la mythologie. Cette autorité fut précisément obtenue grâce à l'abandon des derniers préjugés concernant le genre. Si la nappe produit ici un effet si prenant, c'est que son bleu est devenu fluide comme le bleu du ciel. Si les pommes brillent réellement, elles le doivent à une certaine qualité de rayon lumineux, par où elles entrent dans le royaume des aurores, et presque dans celui de l'astronomie. Nulle part à un degré plus extrême que chez Cézanne, la nature morte n'a renoncé à l'ambition de ce que Poussin appelait le *prospect* des choses, pour s'en tenir à leur *aspect*... On a beaucoup commenté cette anecdote de l'artiste se plaignant de ce que, même les fleurs artificielles, prises comme modèle, changeassent de couleur à la fin. Révélatrice des méthodes du grand obstiné, cette phrase risque



FIG. 3. — CÉZANNE. — L'ARLEQUIN.
(Coll. Victor Rothschild.)



FIG. 4. — CÉZANNE. — FLEURS DANS UN VASE VERT.
(Coll. Carol Tyson, Philadelphie.)

de nous égarer en ce qui concerne ses préférences : au fait, elle n'exprimait pas un regret sur la caducité des spectacles ou sur leur course vers la mort, mais sur la propre incapacité de se mettre au pas.

Tel ou tel autre détail pittoresque, le bonnet de coton abritant une calvitie, ou le chapelet dans les mains de la vieille femme, ont pu nous induire en confusion sur la valeur caractéristique des portraits de Cézanne. Comme les natures mortes, ces portraits sont, au fond, des paysages. Aux ingénus de s'extasier sur ce qu'ils appellent leur « psychologie » ! Et, d'abord, ainsi que l'assurait notre Octavio de Romeu, il est bien possible que cent cinquante années durant, chaque fois que le mot « psychologie » a été prononcé par un homme d'action, c'était en vue de commettre

quelque bassesse, et par un savant, en vue d'énoncer quelque sottise... Mais surtout, comment croire à la révélation de la personnalité d'un modèle, là où le modèle échange avec l'air qui l'environne — et, à l'intérieur même de son contour, chaque partie avec les autres, — tant de signes, tant de messages, tant d'influences, tant d'engagements mutuels ? Le souvenir d'un Monsieur Bertin, modèle d'Ingres s'impose bien découpé, dans notre mémoire : celui de Monsieur Choquet nous est plutôt cher à cause de la fête chromatique où son regard, où sa barbe et sa chevelure se trouvent mêlés. Ceci pour ne pas parler des portraits dont le titre est *Femme à l'écharpe* ou *Le garçon au gilet rouge*. En haut de tel corps féminin, quelques touches hésitantes marquent le visage. Il serait difficile de deviner, parmi les *Joueurs*, qui perd ou qui gagne. Les yeux du *Jeune homme à la tête de*

mort ne trahissent aucune pensée ni aucun rêve, aucune incursion dans le domaine de l'élégie. Du reste, dans l'œuvre de Cézanne, pas de regards, ou à peine. La présence du sien animant le portrait qu'il a fait de lui-même décèle plutôt le fait du travail devant le miroir que l'obéissance à un « *nosce te ipsum* » quelconque. Dans la manière de l'auteur, le crâne est traité, ici, en montagne; la toison, en fauve forêt. Et, pour ce qui est des compositions de « Baigneurs » et de « Baigneuses », — les réussites comme les essais, les œuvres longuement élaborées comme les ébauches — point de différence entre l'individualité des corps humains et celle des arbres. Tandis que les Vénitiens, ancêtres incontestés de Cézanne, — et déjà grands musiciens, mais musiciens à leurs heures, — savaient se recueillir, le moment venu de reproduire un visage concret, et que Tintoret ne peignait pas de la même manière, lorsqu'il s'agissait de s'envoler dans l'apothéose cosmique du Paradis, ou de pénétrer dans le secret du visage d'un sénateur, son voisin, le maître d'Aix, non seulement négligeait ce qui peut séparer un sénateur d'un autre sénateur, mais tous les deux d'un autre homme portant une houppelande ou, — pour ce qui en est de l'esprit et du contour qui découvre l'esprit, — un homme d'un sapin, un sapin d'un mur, un mur d'un nuage.

Ce tempérament de paysagiste, par lequel il marquait l'aboutissement d'un siècle et l'efficacité du milieu impressionniste, ambiance originaire de son œuvre, pose donc la *thèse* de Cézanne. L'*antithèse*, qui fait de lui le prophète et de son enseignement le catéchisme de l'époque qui va suivre, se trouve définie par une volonté de construction. Vaincu par le Satyre, ici comme dans la fable, Apollon punira le Satyre, lui



FIG. 5. — CÉZANNE. — LE GARÇON AU GILET ROUGE.
(Coll. Reber.)

infligeant le poids d'une discipline rationnelle, que la nature sylvestre ne comprend pas. Si ce métier d'architecte ne tolère point de fièvres tumultueuses, Cézanne, fiévreux de passion authentique, se voudra architecte par devoir... C'est son drame, on le sait, et c'est aussi sa gloire. Qu'importe si, avec l'instrument qu'il a pris pour vaincre son propre dynamisme, il bafoue la stabilité comme toutes les valeurs qu'un pur classicisme respecte dans la stabilité? Le rythme remplace la stabilité dans la peinture cézanienne; le rythme, élément intellectuel, exorcisme contre le temps.

La ponctuation saccadée de la lyre coupe de ses lois la fluidité sensuelle de la flûte. Et, dans un monde où il n'y a pas de distinction morale entre les nuages et les hommes, il restera tout de même, à l'avantage définitif de la hiérarchie, une séparation possible entre les formes qui pèsent et les formes qui s'élancent en envolées. Un corps humain peut ne pas avoir d'âme : il aura néanmoins une façon de s'insérer dans le paysage qui traduira une consistance et une noblesse, faisant de lui dans la nature un objet à part. Les échanges entre l'homme et le Cosmos, les prêts réciproques de reflets et de nuances, voire lorsqu'ils se font sous l'enseigne de l'égalité, n'excluent pas l'assistance d'un ordre, d'une centralité. Il y a une possibilité pour le peintre de faire triompher les valeurs rationnelles de *composition*, jusque dans le cas où font défaut les allusions morales du sujet. Voilà ce que Cézanne a cherché toute sa vie, voilà ce qu'il a obtenu pour le haut enseignement des générations qui allaient venir après lui : *composer*. Son chemin de retour passant sur le même point où le voyage de Poussin s'était arrêté, retrouve la cité et le théâtre merveilleux, où le domptage classique prend à la crinière les fauves du baroque; et, suprême exploit, couche un instant une tête de pensée entre deux mâchoires en furie.

Une fois pour toutes, j'ai adopté pour la critique d'art ce premier principe que toute attitude constante dans l'esprit de l'artiste, d'une école, d'un temps, doit se traduire par la détermination de spécialités dans leur répertoire morphologique; ce qui, appliqué au domaine du langage, fait qu'à tout changement dans les idées correspondent des néologismes, qui sont quelquefois assez personnels. Un néologisme fréquent chez Cézanne consiste dans le sens, particulier pour lui, accordé au terme « réalisation »; nouveauté d'autant plus remarquable qu'elle se présente à l'écart et presque en opposition relativement au vocabulaire du *réalisme* cher aux écrivains et aux artistes, lors de l'heure du peintre, qui, ne l'oublions jamais, était celle de Zola. Les réalistes entendaient en somme par réel ce qui représentait une soumission de l'esprit à la nature, cependant que Cézanne prônait au contraire, sous l'enseigne de la « réalisation », l'idéal classique, le domptage de la nature par l'esprit. Ainsi ce mot-là revient sans cesse dans ses conversations et enrichit sa signification première avec les nuances les plus variées et les plus subtiles. Une autre expression « motif » indiquera de même la matière tout extérieure que la nature fournit à l'artiste; il dira également « sur le motif » pour exprimer le rapport entre l'artiste et son thème.

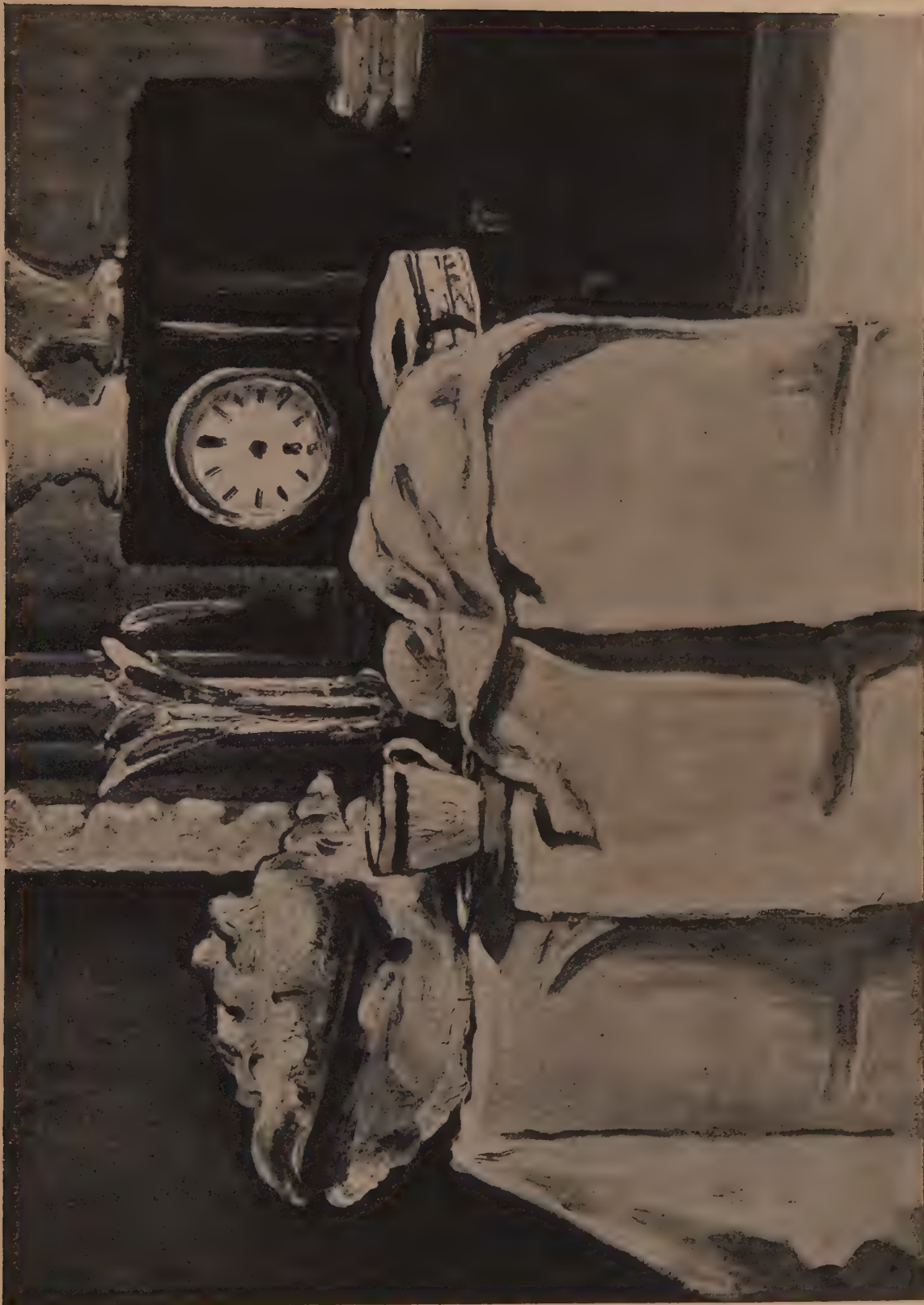


FIG. 6. — CÉZANNE. — NATURE MORTE À LA PENDULE.
(A. MM. Wildenstein and Co.)

Terminologie pour nous infiniment précieuse à titre de révélation de la manière dont les sujets sont recueillis et poursuivis : ceux-ci restent en effet, des *motifs*, des *occasions* propres à donner des points d'appui à une construction qui doit garder une valeur exclusivement plastique, étrangère à toute anecdote, à tout prétexte, à toute signification littéraire ou autre... La classification des motifs de Cézanne a été tentée quelquefois; ils sont en nombre assez restreint, si l'on tient compte de la richesse d'une production qui, étendue au long d'un demi-siècle, ne comprend guère moins de cinq cents toiles. La composition des hommes nus ou « Baigneurs » en plein air; celle des femmes nues en plein air; le thème de la « Bacchanale », sous différents titres et même avec différentes apparences d'argument; le portrait de l'artiste, celui de sa femme; le tableau des « Joueurs », ainsi que les figures isolées qui parfois s'en détachent; l'homme ou le jeune homme dont l'accoudement sert de prétexte à l'allongement d'un torse — torse qui, lorsqu'il s'agit d'un nègre, peut être rendu en bleu; — et, dans la suite presque infinie des paysages, le « paysage fermé », avec un centre d'eau tranquille, entourée de grandes masses d'un modèle vapoureux et sombre, ainsi que le « paysage ouvert », où le ciel et un pre-

mier terme assez vapoureux entourent d'une sorte de halo une masse centrale bien lourde; non moins que la suite des natures mortes, dans les deux versions que je me suis amusé un jour à baptiser des noms : « nature-morte-salle à manger » et « nature-morte-cuisine », alignent en rangs nourris de réalisations et demi-réalisations, des exemplaires innombrables; tandis que, par-ci par-là, une demi-douzaine de motifs exceptionnels se dispersent en exemplaires uniques. Que de variété pourtant, dans cette épaisse monotonie! C'est que le labeur incessant du génie a multiplié, sur ces quelques prétextes indifférents, l'étude de toutes les possibilités du rythme. Et que, dans la nature morte comme dans le portrait, dans le paysage du voisinage, comme dans le spectacle du rêve, dans

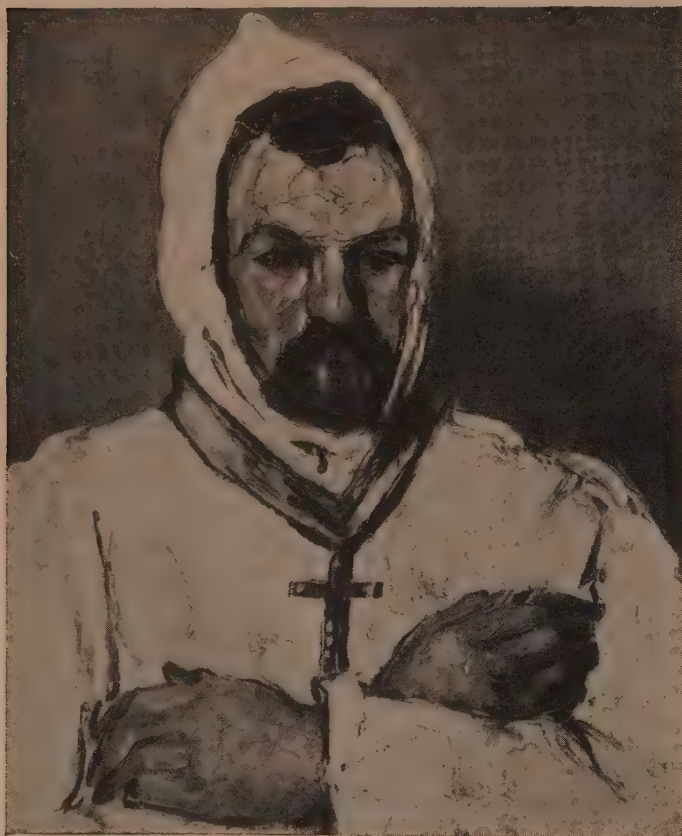


FIG. 7. — CÉZANNE. — LE DOMINICAIN.
(Coll. Oscar Schmitz.)



FIG. 8. — CÉZANNE. — LA ROUTE MONTANTE.
(A MM. Wildenstein and Co.)

les scènes de la vie quotidienne non moins que dans les gauches allusions mythologiques, l'important ici n'est pas le dieu ou la déesse, le paysage ou la Provence, la chair, ou ce qu'on appelle la psychologie, le chapelet ou le bonnet de coton, mais le rythme, toujours le rythme, la marque de la raison sur le désordre de la vision enfiévrée; la « réalisation » organisant et exorcisant la « réalité »; l'architecture de la beauté érigée comme un affront et comme une rédemption à la fois, — *labarum et invi*, — sur l'ivresse cosmique et l'empêchant de se perdre entièrement en musique.

Des trois artistes dont l'œuvre a donné le mot d'ordre à la peinture du XIX^e siècle, et qui sont, je crois, Georges Seurat et Paul Cézanne dans le passé, et, à côté de nous, Pablo Picasso, chacun se sert contre Pan et contre sa divine maladie, chère aux impressionnistes — contre le panique et ses troubles, — d'un exorcisme différent. Pour Seurat, le plus noble entre tous, ce fut le *Style*. Chez Picasso, le

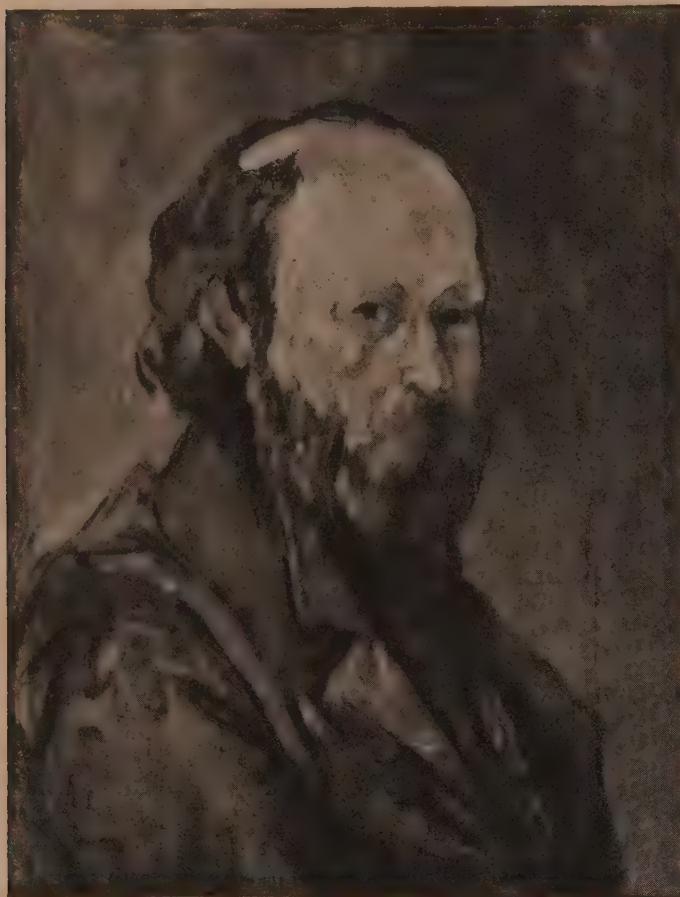


FIG. 9. — CÉZANNE. — PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME.
(Coll. R. T. Paine 2nd.)

plus dévergondé, c'est le *Sarcastisme*. Cézanne, lui, le plus honnête, le plus scrupuleux, le plus timide, a employé — pourrait-on dire homéopathiquement — le rythme : le mouvement intelligent qui surpasse, domine, absout, le mouvement sensuel. Honnête, scrupuleux, timide Cézanne, contradictoire aussi!... En thèse et antithèse, nous connaissons à présent sa crise intérieure. L'heure paraît arrivée où avec la clé du rythme et en présence d'une exposition générale d'une œuvre qui s'éloigne dans le temps, nous en saisissons la *synthèse*. C'est ainsi que, la crise surmontée, elle entrera dans l'histoire, dispensatrice de clarté sur les équivoques, vivante résolution d'antinomies.

Eugenio D'ORS,
de l'Académie Espagnole.

ABRAHAM BOSSE ET JACQUES SARAZIN

EN 1642, l'estampe intitulée : *Voicy la représentation d'un sculpteur dans son atelier* sortait des presses du graveur Abraham Bosse. Cette gravure appartenait à la suite des quatre ateliers d'artistes : celui d'un graveur, d'un imprimeur, d'un peintre et d'un sculpteur. Mlle Duportal, dans son ouvrage sur les livres à figures, de 1601 à 1660, a suggéré qu'il pouvait s'agir là d'artistes connus ; elle pensait à Abraham Bosse lui-même pour le graveur et à Claude Vignon pour le peintre. M. André Blum, dans sa monographie d'Abraham Bosse¹, admet, au contraire, que ces ateliers d'artistes sont des compositions

de fantaisie : « L'estampe *le sculpteur*, dit-il, ne paraît pas davantage retracer les traits d'un statuaire connu. En nous faisant entrer dans son atelier avec un personnage et deux dames, Bosse montre surtout ce qu'est une réduction de statue. Son sculpteur placé près d'une grande composition, *Vénus et l'Amour*, tient une copie du même sujet qu'il présente à des visiteurs. »

Nous allons voir comment des comparaisons peuvent modifier le jugement porté par M. Blum et confirmer l'hypothèse de Mlle Duportal. Si ces rapprochements sont intéressants pour l'œuvre même d'Abraham Bosse, ils nous apportent des renseignements plus curieux encore sur l'histoire de la sculpture.

C'est au cours de nos études sur l'évolution de

1. Blum (André), *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*.



FIG. 1. — ABRAHAM BOSSE. — REPRÉSENTATION D'UN SCULPTEUR DANS SON ATELIER.



FIG. 2. — JACQUES SARAZIN.
STATUE DU CHATEAU DE WIDEVILLE.
(Gravée par Daret.)



FIG. 3. — JACQUES SARAZIN.
STATUE DU CHATEAU DE CHANTEMESLE.
(Gravée par Daret.)



FIG. 4. — JACQUES SARAZIN.
STATUE DU CHATEAU DE WIDEVILLE.
(Gravée par Daret.)

la statuaire des jardins en France avant Versailles, que l'estampe de Daret *Les quatre saisons* est venue entre nos mains rejoindre celle d'Abraham Bosse, toutes deux datant de la même année, 1642. Daret a groupé sur sa planche quatre des œuvres les plus célèbres du sculpteur Jacques Sarazin : le *Printemps*, l'*Été*, l'*Automne* et l'*Hiver*. Le texte qui les commente, nous apprend que ces statues furent exécutées pour le parc de M. de Bullion, à Wideville, et pour celui de l'amateur d'art Hesselin, à Chantemesle.

Les Saisons sont représentées par des divinités mythologiques ; le *Printemps* c'est Vénus et l'Amour ; l'*Été*, Cérès ; l'*Automne*, Bacchus et, chose exceptionnelle, l'*Hiver* est symbolisé par Diane. Toutes ces figures ont disparu aujourd'hui ; seule la gravure de Daret en conserve le souvenir. Le style de ces ouvrages est si éloigné des sculptures que nous connaissons de Jacques Sarazin qu'*a priori*, on pourrait attribuer au graveur la lourdeur et le mauvais goût qui s'y révèlent. Un examen plus attentif, la comparaison de ce document avec divers ouvrages qui nous sont parvenus, tendent à prouver, au contraire, que la gravure de Daret reproduit avec exactitude le caractère de certaines sculptures de Sarazin.

Le style de quatre statues de pierre qui ornent aujourd'hui encore les jardins de Vaux¹, est le même que celui de ces figures gravées par Daret. La comparaison de l'*Hiver* du parc de Vaux, avec celui de Sarazin, permet de constater d'évidentes analogies dans le modelé de la jambe comme dans le travail des draperies ; quant aux deux chiens, ils sont identiques.

Il y a aussi des liens de parenté évidents entre les deux Bacchus. C'est, tout d'abord, l'allure générale et la position des petits satyres, enfin, il semble qu'un unique modèle ait servi pour la figure principale. On retrouve les mêmes caractéristiques anatomiques dans l'une et l'autre statue, jambes courtes, lourdes, musclées, et surtout une identité de geste si absolue dans le poing posé sur la hanche, qu'en isolant les deux bras, on pourrait affirmer que la gravure de Daret a été exécutée d'après la statue de Vaux.

Il faut encore rapprocher la figure du *Printemps*, gravée par Daret d'après une sculpture de J. Sarazin, avec la *Vénus* présentée par le sculp-

1. Cordey (Jean), *Vaux-le-Vicomte*, p. 91, note 1. Sommier (Ed.), *Le château de Vaux dans Gaz. des Amateurs de Jardins*.



FIG. 5. — L'AUTOMNE. (Vaux-le-Vicomte.)
Phot. Arch. Phot.



FIG. 6. — L'HIVER. (Vaux-le-Vicomte.).
Phot. Arch. Phot.



FIG. 7. — JACQUES SARAZIN.
STATUE DU CHATEAU DE WIDEVILLE.
(Gravée par Daret.)

marqué et sans jeunesse sont identiques. D'autres analogies sont encore à noter dans les draperies, enfin, il y a une étonnante ressemblance entre les deux figures de l'Amour qui retient Vénus; la seule différence est que le Printemps regarde le ciel tandis que Vénus regarde l'Amour.

On en vient donc à se demander si l'atelier d'un sculpteur, gravé par Abraham Bosse, ne serait pas celui de Jacques Sarazin? Il est difficile de l'affirmer : la statue de sainte qu'on voit au fond n'est connue par aucune gravure; d'autre part, les deux grands motifs qu'on aperçoit sur la tablette supérieure sont-ils les maquettes du *Triomphe de la Terre* et du *Triomphe de la Mer*? Le seul argument important est donné par les armes de Richelieu qu'on retrouve sur une planche à gauche, car on sait que Sarazin avait exécuté à cette date d'importants travaux pour le Cardinal,

Autre question : le sculpteur a-t-il les traits de J. Sarazin? Si le problème des ressemblances de portraits ne présentait tant de pièges, nous serions de cet avis. Le portrait, peint en 1657, par Lemaître, nous montre un homme de quinze ans plus âgé que celui de la gravure d'A. Bosse, l'alourdissement du corps, l'épaississement des traits que nous y constatons sont ceux qui sur-

viennent entre cinquante et soixante-cinq ans. Ajoutons que Bosse tend à affiner ses personnages, que les autres artistes représentés dans les différents ateliers : le graveur, le peintre, ne se ressemblent pas le moins du monde; tandis qu'on peut assez facilement retrouver ici quelques traits caractéristiques du visage de Sarazin, tels que les plis de contraction du front, entre les arcades sourcillières.

Quant à la statue elle-même, un autre argument vient encore soutenir notre hypothèse, c'est le prix qui fut attaché à cette figure de Vénus et l'Amour, dont l'histoire est bien connue¹. Sarazin l'aurait laissée « imparfaite » et Le Hongre fut chargé de la terminer. Les comptes des Bâtiments nous apprennent qu'en 1688 François Besson exécuta « un moule et deux jets de plâtre » afin de permettre à Le Hongre l'achèvement de son travail. Mais ce ne sera qu'en

1. Girodie, *Jacques Sarazin*, 1934, p. 14 — Dussieux, Soulié, Chennevières, Montaignon... *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale*, t. I, p. 118.



FIG. 8. — LÉMAÎTRE. — PORTRAIT DE JACQUES SARAZIN.

1715 que Van Clève recevra 1.900 livres pour « le groupe représentant Vénus et Cupidon qu'il a fini en marbre après le S^r Sarazin »¹.

Cette statue inachevée provenait de la maison de Fouquet à Saint-Mandé; elle est ainsi mentionnée dans l'Inventaire du 26 février 1666: « Une Vénus de M. Sarazin, non achevée, prise avec un Bacchus adolescent entier, deminature antique restauré - 200 livres »².

On voudrait pouvoir identifier le lieu même représenté ici. L'atelier de Sarazin se trouvait-il au Louvre, où nous savons que notre artiste fut logé dès 1636?³

Il est difficile de l'affirmer. Quoi qu'il en soit, on peut avancer qu'Abraham Bosse s'est certainement inspiré de l'atelier de Jacques Sarazin pour cette gravure où nous pouvons reconnaître une œuvre certaine de celui-ci, *Vénus et l'Amour*, aujourd'hui disparue, et fort importante pour l'histoire de la sculpture.

En effet, les statues des Saisons, actuellement dans les jardins du Château de Vaux, et proches parentes de celles que nous venons d'étudier, peuvent avoir été exécutées vers 1656, celles de J. Sarazin pour Bullion et Hesselin, avant 1642, puisque l'estampe de Daret paraît à cette date. Elles nous révèlent un style exceptionnel en France, et dont peu d'exemples subsistent. Elles prouvent en outre qu'un sculpteur pouvait produire, à une même date, des ouvrages d'un caractère absolument différent, selon leur destination. Ainsi le décor des jardins a donné licence de s'épanouir à un art baroque, pittoresque et vivant, apparenté à celui qui sévissait en Italie quelques années plus tôt, à Frascati ou à Caprarola. Les Saisons de Jacques Sarazin sont d'une lourdeur qui nous étonne; ses œuvres religieuses exécutées dans le même temps étaient toutes différentes, nous n'en voulons pour témoignage que la décoration du Maître-autel de Saint-Nicolas-des-Champs, où la tendance baroque s'exprime avec une finesse et une nervosité très éloignée du caractère de la statuaire de jardins.

Les amateurs qui s'appelaient Bullion, Hesselin et Fouquet accueillirent plus facilement un



Phot. Bulloz.

FIG. 9. — ABRAHAM BOSSE. — REPRÉSENTATION D'UN SCULPTEUR DANS SON ATELIER. (Détail.)

art « d'avant-garde », lorsqu'il s'agit de meubler les bosquets de leurs parcs. Les statues de Vaux, comme celles représentées par l'estampe de Daret ou celle d'Abraham Bosse, reproduisant des sculptures précieuses et célèbres en leur temps, nous ont conservé le témoignage exact d'un goût singulier pour des formes massives, trapues, sans élégance, mais dont certaines avaient une réelle beauté monumentale et dont l'exécution était souvent d'une vigueur savoureuse.

Marguerite CHARAGEAT.

1. J. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du Roi*, t. II p. 91. — VI, 787.

2. Arch N^{es} 0¹ 1964. Prisé des bustes étant à Saint-Mandé le 26 février 1666. Cité par Bonnafé, *Le surintendant Fouquet*, p. 63.

3. C'est en 1643 que Sarazin fait l'acquisition d'un terrain dans l'île Saint-Louis. Dumolin, *Etude de topographie parisienne*, t. III, pp. 53, 260, 273, 275.

B I B L I O G R A P H I E

BARTOLOMEO NOGARA. — *Les Etrusques et leur civilisation*. — Paris, Payot, 1936, in-8°, 270 p., XXXII pl.

La librairie Payot a eu l'excellente idée d'offrir au public français une version de l'ouvrage remarquable du Directeur général des musées du Vatican. Le problème étrusque est l'un de ceux qui a provoqué les recherches les plus assidues des savants, un de ceux dont la solution définitive échappe encore à notre prise. Le sphinx étrusque garde toujours son énigme. L'origine même de ce peuple étrange — orientale ou septentrionale? — dont l'apogée se place aux VIII^e, VII^e et VI^e siècles av. J.-C., n'est qu'entrevue; sa langue demeure hermétique. Restent les monuments figurés qui nous livrent en partie son intellectuel, son mysticisme, son génie artistique. De tout cela, M. Nogara nous rend un compte exact en un exposé dont il faut louer la concision positive et la clarté. On lui saura gré aussi d'avoir élargi son sujet en donnant un aperçu des persistances de l'étrusque dans la formation de la « romanité », et jusque dans l'histoire de l'Italie médiévale, renaissante ou moderne. Quelques pages empreintes de fierté nationale n'empêchent point que l'auteur, très épris de ses études, ne nous donne en toute rigueur une mise au point, un bilan très net de la question étrusque telle qu'elle se pose actuellement après les travaux de générations d'érudits, les J. Martha, P. Ducati, G. Körte, F. Skutsch, Ch. Hulsen, etc. Ce manuel, ce « système d'étruscologie », comme l'appelle son auteur lui-même, est donc hautement recommandable. Mme T. Dromard-Maviot l'a traduit dans un style aisé qui en rend la lecture facile et attachante; je ne relèverai que quelques taches dans son travail : les noms propres sont donnés soit sous leur forme italienne, soit dans une transcription faite pour égarer. Qu'est-ce, pour un Français, qu'Erodiano, Zeusi, Phydias, Géron de Syracuse, Macrobius, Orosio d'Espagne, Rutilius Numazianus, Ansonius des Gauls (*sic*), et *tutti quanti*? Dans un chapitre préliminaire, M. Nogara nous montre clairement comment se groupent les thèses des savants et comment elles s'affrontent. Ceci n'empêche pas qu'une bibliographie méthodique eût été la bienvenue. Mais je m'en voudrais de ne pas terminer ce bref compte rendu par un très vif éloge que ne diminuent en rien ces quelques critiques de surface.

J. B.

ERNEST MACKAY. — *La civilisation de l'Indus*. — Fouilles de Mohenjo-Daro et d'Harappa, trad. de l'anglais par A. et H. Collin-Delavaud. — Paris, Payot, 1936, Bibliothèque historique, 206 p., XVI pl.

Mohenjo-Daro, ce « lieu des morts », c'est un vaste tumulus situé au nord-ouest de l'Inde, près de la frontière du Bélouchistan; il recouvre une très ancienne ville dont on place la floraison vers 3.000 ans av. J.-C. Avec Harappa, distante de 700 km., plus au nord, c'est une des plus saisissantes révélations de l'archéologie d'après-guerre. Les lecteurs de la *Gazette* se souviennent de l'article consacré à cette civilisation par Mme

Jeanne Locquin, à propos du livre de Sir John Marshall (*G.B.A.*, 1933, II, pp. 41 et sq.). La construction récente du chemin de fer a été l'occasion de fouilles dirigées actuellement par M. Ernest Mackay, qui nous met en présence de ruines contemporaines des deux premières époques sumériennes, antérieures par conséquent de bien loin aux antiquités musulmanes qui seules, jusqu'ici, nous étaient connues dans cette région. L'histoire de l'Inde recule de 1.500 ans dans le passé, celle qui nous apparaît concerne les populations établies en ces lieux avant la grande invasion des Aryens, et dont les rapports avec la Mésopotamie sont évidents. Les monuments architecturaux découverts sont d'une ampleur impressionnante. Les cachets, les amulettes recueillis sur place nous parlent du culte de la déesse-mère et de quantité de divinités secondaires, zoomorphes ou phalliques; des figurines de céramique et de diverses matières nous montrent le costume et la parure des habitants primitifs de l'Indus. Enfin de nombreux outils et ustensiles de cuivre ou de bronze ont été exhumés et nous sommes informés sur les arts et les métiers par des vases pleins ou incisés, de même que sur les mœurs et les jeux par quantité de menus objets en céramique, en coquille ou en ivoire. Le livre de M. Mackay rend très clairement compte de tout cet ensemble que de fort bonnes photographies font revivre à nos yeux.

J. B.

Die bildende Kunst in Oesterreich. — Voraussetzungen und Anfänge (von der Urzeit bis um 600 n. Chr.) unter Mitarbeit erster Fachleute, herausgegeben von KARL GINHART. — Baden bei Wien, Rudolf M. Rohrer, 1936, 192 p., 180 fig. en 32 pl.

Ce volume consacré aux arts plastiques en Autriche, de la période primitive jusqu'au VII^e siècle ap. J.-C., réunit une série d'articles rédigés par des spécialistes. Les premiers, en guise de prolégomènes, nous montrent les traits fondamentaux et l'évolution de l'habitat humain constitué par l'Autriche (Walter Strzygowski); puis ce sont des considérations sur l'âge glaciaire (Georg Kyrle); les races et les peuples (Eberhard Geyer). Suivent des études qui concernent proprement l'histoire de l'art : L'art du premier âge de pierre (Julius Caspart); la position historique de la Vénus de Willendorf (Oswald Menghin); l'art de l'âge de pierre récent et de l'âge du bronze (Kurt Willvonseder); la période de Hallstatt et de La Tène (Richard Pittioni); puis l'art plastique en Autriche à l'époque romaine (Arnold Schober); l'art chrétien primitif (Rudolf Egger); l'art décoratif des Germains et des Avars (Eduard Beninger); le territoire des Alpes orientales considéré comme un carrefour à l'époque des grands courants artistiques (Josef Strzygowski). Les illustrations nous mettent sous les yeux les objets principaux conservés dans divers musées, qui nous mettent à même de suivre cette évolution. Trois autres volumes mèneront cette enquête jusqu'au début du XX^e siècle, et nous aurons le tableau complet du développement des arts sur le territoire autrichien, depuis l'étrange statuette de femme dite Vénus de Willendorf qui remonte à l'époque aurignacienne, les idoïes et

les poteries, les parures de l'âge du bronze, les aiguières de l'époque de La Tène, les mosaïques et les bas-reliefs romains de Carnuntum, les bijoux barbares, jusqu'à l'époque contemporaine. La qualité des collaborateurs recommande à la lecture des doctes cette suite d'études où les idées neuves ne manquent pas.

J. B.

PAILLARD (E.-M.). — *Portail de Reims*. — Vitry-le-François, 6, rue Mouton, 1936, in-4°, 56 p., 20 fig.

M. Paillard vient de publier, sur l'iconographie de la façade ouest de la cathédrale de Reims, un beau livre, où il s'efforce de retrouver, en théologien, en historien et en archéologue, la pensée du clerc qui dicta le programme aux sculpteurs.

Je ne puis ici entrer dans le détail de l'argumentation très poussée, appuyée sur une connaissance approfondie de la philosophie du moyen âge, et sur des rapprochements ingénieux faits avec d'autres monuments iconographiques peints ou sculptés à cette époque.

La cathédrale, consacrée à la Mère de Dieu et au Sauveur du monde — plusieurs de nos cathédrales furent consacrées à saint Etienne, puis à la Vierge, — porte sur sa façade l'iconographie de la Vierge et du Christ, comme la plupart des cathédrales du XIII^e siècle, suivant un plan d'ensemble qu'a magistralement exposé M. Mâle et dont M. Paillard précise bien des détails. On y voit représentées l'histoire de la Vierge et l'histoire du Christ, celles de l'Eglise, des saints du diocèse, celle de l'humanité et des fins dernières de l'homme. La décoration sculptée des façades des cathédrales gothiques est destinée à faire connaître à tous, même à ceux qui ne peuvent lire, ce qu'ils doivent croire, comme l'affirmera encore Gerson en parlant des vitraux.

Il me faut insister sur l'identification, qui me paraît définitive, de deux figures de femmes placées dans les gâbles extrêmes de la façade, dont la restauration de 1737 n'a pas trop altéré le caractère, ainsi qu'on peut s'en rendre compte d'après une gravure de Nicolas Deson datée de 1625 et conservée à la Bibliothèque de Reims. On y voyait, tantôt l'Eglise et la Synagogue, tantôt l'Annonciation. M. Paillard a montré qu'elles représentaient la Vierge et l'Eglise, et il les a heureusement comparées à une miniature du *Speculum Virginum* de Conrad d'Hirschau, manuscrit du XIII^e siècle, conservé à la Bibliothèque de Troyes, représentant le Christ assis en Majesté, entre une femme couronnée « Ecclesia » et une femme portant le voile « Maria ». Toutes deux sont nimbées, mais on sait que la Vierge à Reims portait autrefois également un nimbe.

L'auteur, s'appuyant sur Anselme de Laon, dont l'influence fut si grande sur l'iconographie des portails de la cathédrale de Laon, montre le sens symbolique de cette représentation parallèle de la Vierge et de l'Eglise, que l'on a parfois réunies en une seule figure, comme dans une miniature du bréviaire de Montieramey (Aube), du XII^e siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale, et qui représente une femme assise, de face, nimbée et couronnée, tenant dans la main droite l'hostie, dans la main gauche le calice, et derrière laquelle se lit l'inscription : « Virgo M[aria] et ecclesia ».

Je voudrais également signaler l'explication intéressante donnée par M. Paillard, des huit musiciens mon-

tés sur les contreforts de la façade, au-dessus des quatre fleuves du Paradis portant les quatre races de l'humanité. Le monde, ainsi que l'a montré M. Mâle, apparaissait dans la mosaïque du chœur de Saint-Rémi de Reims, comme construit sur des nombres, et c'est ainsi que les huit musiciens de la façade figurant les huit tons de la musique, symbolisent l'harmonie universelle, suivant saint Ambroise et saint Augustin.

On voit par ces détails l'intérêt de ce volume. L'auteur a condensé en quelques pages les résultats de recherches minutieuses et de longues réflexions, et il a réussi à donner une explication d'ensemble de l'iconographie de la façade occidentale de la cathédrale de Reims et du revers de cette façade, et à identifier bien des détails restés encore mal expliqués.

Marcel AUBERT.

Anuario del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos. — Madrid, 1934, vol. I et II, 400 et 445 p.

Ces deux beaux volumes sont publiés en hommage à la mémoire du grand archéologue espagnol D. José Ramón Mélida, mort le 30 décembre 1933. Nous ne pouvons mieux faire que d'en transcrire le sommaire.

I. Eduardo Chicharro, *Dedicace*. — Miguel Artigas y Ferrando, *L'Annuaire*. — Fr. de P. Alvarez-Osorio y Farfán de los Godos, *Hommage*. — *Notes biographiques et bibliographiques sur D. José Ramón Mélida y Alinari*. — Dr. J. Leit de Vasconcellos, *Objets de la section espagnole du Musée ethnologique de Belem (Portugal)*. — Le comte de Cedillo, *Notes sur les objets néolithiques provenant de la région de Tolède*. — Louis Siret, *Les premiers Celtes en Espagne*. — Luis Vasquez Parga, *Un vase inédit de Germanus (terre sigillée)*. — Lothar Wickert, *Epigraphie de Mérida*. — Federico Mancineira, Pardo de Lama, *Les camps préhistoriques du nord de la Galice*. — H. Aliade del Rio, *Divers objets des premiers temps du christianisme dans la Péninsule*. — Dr. R. de Serpa Pinto, *Inventaire des mosaïques romaines au Portugal*. — Maximiliano Macías, *Verres romains du musée de Mérida*. — Prof. V.-G. Childe, *Les tombes à chambres de l'Ecosse en relation avec celles d'Espagne et de Portugal*. — Ramon Revilla Viéla, *Un codex latin de Burgos*. — Dr. A.-A. Mendes Correia, *Calle in Callaccia*. — Ricardo del Arco, *Artistes étrangers en Aragon*. — J. Amoros, *Courtisanes et Sirènes*. — Hugo Obermaier, *Etudes préhistoriques dans la province de Grenade*. — Enrique Romero y Torres, *Une œuvre inconnue du sculpteur Alonso de Mena, sur le grand retable de la cathédrale de Cordoue*. — Dr. Hans Zeiss, *La chronologie des tombes wisigothiques, en Espagne*. — Vicente Castañeda, *La bibliothèque du marquis de Moya*. — Joaquin M^a de Navascués y Juan, *Sucalo*. — José Pérez de Barradas, *L'acheuléen de la vallée du Manzanarès (Madrid)*. — Juan Cabré Aguilo, *Un peintre céramiste d'Azaila, qui signa ses œuvres principales*. — Casto M^a del Rivero, *La médaille du cardinal Espinosa*. — Francisco Iñiguez, *La tour de Doña Urraca à Covarrubias*.

II. Felipe Mateu y Llopis, *Le ducat, unité monétaire internationale pour l'or, au XV^e siècle, et son apparition dans la péninsule ibérique*. — Dr. Silvio Ferri, *Anticipations médiévales dans l'art de l'Empire romain*. — Fermin Bonza-Brey, *Les pétroglyphes de Monte Perride et les études sur l'art rupestre galicien-portu-*

gais. — Florentino López Cuevillas, *Portes de camps galiciens*. — Emilio Camps y Cazorla, *L'archéologie et la numismatique dans les œuvres de Castellanos*. — Jean Babelon, *Tibère à Port-Mahon*. — Pio Beltrán, *Le grand doublon de Ferdinand le Saint*. — E. Lévi-Provençal, *Deux nouvelles inscriptions arabes de Tolède*. — Camilo Visado, *Quelques survivances méditerranéennes dans la Serreta de Alcoy*. — Luis de la Figuera, *La muraille de Cesar Augusta*. — Julio Martinez Santa-Olalla, *Nouveau bronze ibérique du sanctuaire de Despeñaperros (Jaen)*. — Manuel Gomez-Moreno, *Sur la numismatique espagnole*. — Prof. Ettore Pais, *L'Espagne et l'Italie*. — María de la Encarnación Cabré, *Le modèle de falcata, le plus typiquement hispanique*. — A. Fernandez de Avilés, *Amphores puniques du Musée archéologique de Murcie*. — Faustino Gil Ayuso, *L'équipement de noces de Doña Isabelle d'Aragon*. — Pelayo Quintero, *La salle d'archéologie gaditane du musée provincial des Beaux-Arts de Cadix*. — Blas Taracena Aguirre, *Voies romaines du Haut-Douro*. — Dr. F. Alves Pereira, *Hiérologie d'un village de Lusitanie (le dieu Arentius)*. — Joaquin de Entrambasaguas y Peña, *Quelques nouvelles données sur les peintres de la chambre des rois d'Espagne*. — Antonio Garcia Bellido, *Contribution à l'étude des relations entre les Etrusques et les Ibères. Un bronze étrusque d'Ampurias*. — José M^a Lacarra, *Le combat de Roland et de Ferragut, et sa représentation graphique au XII^e siècle*. — Francisco de B. San Roman Fernandez, *La seconde mosaïque romaine de la basse Vega de Tolède*. — Elena Paez, *Quelques gravures espagnoles de 1520 et 1521*. — Paul Wernert, *Massacres de cervidés du paléolithique ancien du Castillo (Santander) et d'Achenheim (Bas-Rhin)*. — Angel Vegue y Goldoni, *Pour l'histoire de l'archéologie en Espagne. Le chanoine Perez Bayer et les Nuevos monumentos de Granada*. — Enrique Lafuente Ferrari, *Les épreuves d'état des Désastres de la guerre, à la Bibliothèque Nationale de Madrid*. — José Ferrandis, *Ivoires arabes de Cuenca*. — Juan Moneva y Puyol, *L'archéologie du papier. Un exemple d'Aragon*. — Dr. Gerhart Rodenwaldt, *Un sarcophage attique à Madrid*.

I. B.

ELIE LAMBERT. — *Caen roman et gothique, ses abbayes et son château*. — Caen, 1935, 71 p., XII pl.

L'histoire de la Normandie de Guillaume le Conquérant est écrite dans les pierres des abbayes et du château de Caen; c'est assez déjà pour assurer leur prestige. Mais, de plus, ces édifices jouent un rôle capital dans l'évolution de l'architecture en France. M. Lambert était qualifié plus que quiconque pour écrire ce petit livre, d'apparence modeste, où l'on trouvera tout ce qu'il faut savoir sur ces monuments. Ce qu'il nous offre, ce n'est pas un guide écrit à la hâte pour le touriste satisfait de peu, mais une étude critique très poussée, qui porte sur les textes et sur les éléments architectoniques, témoin, en particulier, la discussion instituée sur la fondation de l'Abbaye aux hommes et de l'Abbaye aux dames, que la tradition attribue à Guillaume le Bâtard et à sa femme Mathilde de Flandre, soucieux d'expier l'irrégularité de leur mariage. Ce sobre exposé repose sur une science très sûre, et il faut remercier M. Lambert d'avoir su dire tant de choses en si peu d'espace.

J. B.

JOAO PAULO FREIRE et CARLOS DE PASSOS. — *Monumentos de Portugal, Mafra*. — Porto, Litografia Nacional, 1933, in-16, 124 p., 41 ill.

La série des petites monographies éditées par l'Association des Archéologues portugais et dédiées aux villes d'art de ce pays, est conçue d'après un plan qu'on ne peut qu'approuver. En l'espèce, le petit livre consacré au fameux palais-monastère de Mafra, créé par ordre du roi D. João V, sur le modèle de l'Escorial, a toutes les qualités que l'on a le droit d'attendre de ces petits manuels d'information, écrits par des spécialistes. L'aperçu historique est suivi d'une description concise et exacte. Le problème délicat des jugements contradictoires qu'a suscités le monument, depuis sa construction jusqu'à nos jours, est indiqué d'une main prudente mais sûre. Le lecteur trouvera dans cet opuscule tout ce qu'un amateur doit savoir de la question. Si le texte ne donne que les données principales, le strict nécessaire, les notes permettent d'approfondir l'investigation. L'exposé reste toujours clair, sans pédanterie. Des résumés en français et en anglais facilitent l'usage de ce guide pour ceux qui ne connaissent pas le portugais. Les illustrations sont nombreuses et fort bonnes.

M. JIRMOUNSKY.

I tesori d'arte delle Gallerie di Palazzo Rosso e di Palazzo Bianco. — Gênes, 1935, in-4°.

Le podestat de Gênes a décidé de faire reproduire en couleurs les principaux chefs-d'œuvre conservés dans les deux célèbres palais de la cité. Ce premier fascicule est consacré à l'art génois et aux écoles étrangères. Le commentaire des planches, réduit à quelques indications très brèves est dû à O. Grosso. On trouvera dans ce recueil une madone italo-byzantine du XIII^e siècle, une Crucifixion, de Ludovico Brea; une Nativité, de Luca Bado da Novara; le Sacrifice de Noé, de Sinibaldo Scorza; La cuisinière, de Bernardo Strozzi; Saint François d'Assise, du même; L'Adoration des bergers, d'Antonio Travi il Sestri; un portrait de femme, de G. Bernardo Carbone; Loth et ses filles, de Guidobono Bartolomeo; une scène dans un jardin, de Magnasco; la Vierge et les saints, de Filippino Lippi; un gentilhomme, de Pontormo; le portrait du Dr. Filetto, de Bernardino Licinio; un gentilhomme, de Paris Bordone; le portrait du philosophe Vincenzo Maggi, d'Alessandro Buonvicino; une Judith, de Véronèse; Jésus et la Samaritaine, de Palma le jeune; Saint Marc, de Guido Reni; une Cléopâtre, de Guerchin; Clorinde, du Calabrese; une Madone, de Gérard David; un portrait d'un théologien, de Corneille de Lyon; la cuisinière de P. Aertszen; Vénus et Mars, de Rubens; Pauline Adorno Brignole-Sale, de Van Dyck; Le Christ portant sa croix, du même; Le Christ à la monnaie, du même; un paysage de Jacob Ruysdael; G.-F. Brignole-Sale, de Rigaud; et la Danse dans le jardin attribuée à Pater, mais qui est bien plutôt de Lancret. Nous louerons l'effort de l'éditeur qui a voulu nous présenter tous ces ouvrages en couleurs. Mais ce n'est pas cette fois encore que nous pourrions approuver une traduction qui trahit.

J. B.

REVUE DES REVUES

PANTHEON (mai 1936). F. WINKLER, *Le Fumeur de Brouwer du Louvre*. L'auteur l'attribue à Craesbeeck, sur la foi surtout d'une gravure du XVIII^e siècle qui porte : *Craesbeeck pinx., Basan Exc.*, ce qui semble être encore matière à discussion. — LUIGI COLETTI publie deux esquisses de Tiepolo conservées dans une collection privée d'Italie.

APOLLO (mai 1936). DAVID FINCHMAN, *Trois peintres de l'époque victorienne*. L'auteur étudie sommairement l'œuvre de trois peintres anglais : Abraham Salomon (1824-1862), Arthur Boyd Houghton (1836-1875) et William May Egley (1843(?) - 1898), spécialement intéressante comme illustration de la vie anglaise sous le règne de la reine Victoria. — ROBIN BAILY, *La collection de tableaux de jeu de croquet de Sir Jeremiah Colman, à Gatten Park*. Le thème d'un jeu, très répandu en Angleterre, a servi de prétexte à la réunion de cette jolie collection de peintures, de gravures et de lithographies anglaises du XVIII^e et du XIX^e siècles. — JOLO A. WILLIAMS, *Thomas Manby, un paysagiste du XVII^e siècle*. L'auteur attribue les onze dessins qui ont passé en vente chez Sotheby, à Londres, le 10 juin 1931, dans le lot N° 149 (Diverses vues d'Italie dont deux vues du Ponte-Lucano, près de Tivoli), à Thomas Manby, paysagiste anglais, dont aucune œuvre n'était connue jusqu'ici, et qui compterait parmi les plus anciens maîtres du paysage anglais. — AUGUST L. MAYER, *Un portrait de l'infante Marie-Isabelle, par Goya, identifié par l'auteur, qui le rattache à la fameuse toile représentant le roi Charles IV d'Espagne et sa famille, peinte en 1800 et conservée au Musée du Prado*.

THE BURLINGTON MAGAZINE (avril 1936). T'ANCRED BORENIUS, *Une tête gothique de haute époque*. Étude sur la tête de jeune homme, en pierre peinte, découverte récemment, au cours des fouilles du Palais Clarendon, près de Salisbury, en Angleterre. L'auteur la date de 1230 à 1240, et la compare à une peinture de la chapelle du Saint-Sépulcre de la cathédrale de Winchester, représentant une descente de croix, et qui a été datée de 1225. — JULIUS HELD, *Un diptyque de Memling*. Étude sur deux œuvres importantes de Memling : la *Madone à l'Enfant*, panneau célèbre de l'Institut d'Art de Chicago, anciennement dans la collection Ryerson (vers 1485), et le panneau peu connu, appartenant à M. Arthur Sachs et prêté actuellement au Musée de Cambridge, aux États-Unis, représentant un donateur et, à l'envers, un saint Antoine de Padoue et le Christ enfant, à la grisaille (vers 1485). L'auteur les considère comme étant deux panneaux d'un même diptyque. — HAYFORD PIERCE et ROYALL TYLER, *La soierie, aux cavaliers, de Prague et le problème Persano-Byzantin*. Il s'agit des deux fragments en soie du VII^e siècle, qu'on trouve sous la couverture d'un livre du IX^e siècle conservé à la bibliothèque du chapitre de la cathédrale de Prague; les auteurs les comparent à d'autres fragments : ceux qu'on trouve sur les portes de l'autel en or de S. Ambrogio de Milan, ainsi qu'avec ceux qui sont conservés au Musée de Cologne. Bien que tributaires de nombreux éléments persans, les auteurs les rattachent nettement à l'art byzantin. — GEORG PUDELKO, *Deux portraits attribués à Andrea del Cas-*

tagno. L'auteur attribue à Andrea del Castagno les deux portraits de jeunes hommes en buste, de profil, exposés à titre de prêt au Musée de Zurich (legs Gottfried Keller), sous le nom de Baldovinetti, à qui M. Adolph Baidersdorfer les avait attribués.

BUTLETI DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA (mai 1936). JOAQUIM FOLCH I TORRES, *Un panneau non identifié de Jaume Huguet au Musée du Louvre*. L'auteur procède à une longue étude analytique, historique et comparée de la *Mise au tombeau* exposée au Louvre dans la salle des Primitifs français, et que M. Louis Hauteccœur, dans le catalogue des peintures du Louvre (II, 1926), désigne comme « attribué naguère à l'Ecole française, semble de l'Ecole espagnole du Nord de l'Espagne, XV^e siècle ». M. J. Folch i Torres attribue maintenant ce panneau à Jaume Huguet.

L'AMOUR DE L'ART (avril 1936). JOHN REWALD, *L'œuvre de jeunesse de Camille Pissarro*. Quelques notes sur les œuvres de Pissarro d'avant 1870 (séjour à Caracas), la plupart détruites pendant la guerre franco-allemande.

LA RENAISSANCE (mars-avril 1936). Si l'on exclut les pages de bibliographie et d'informations, ce fascicule tout entier est consacré à une vaste étude de CLAUDE ROGER-MARX sur *Les Tentations de saint Antoine*. Depuis la statuaire médiévale et Jérôme Bosch jusqu'à Redon, Pascin, Gide et Léon-Paul Fargue, en passant par les frères Limbourg, Breughel, Dürer, les artistes d'Extrême-Orient, Téniers, Callot et Flaubert, l'auteur trace l'histoire du thème de la tentation de saint Antoine, qui a hanté et hante encore l'imagination de l'homme, — du peintre, du sculpteur, autant que du poète, du philosophe ou du penseur tout court. C'est avec Bosch, dans le magnifique triptyque du Musée de Lisbonne, prêté dernièrement par M. José de Figueiredo à l'exposition de l'Orangerie, que la tentation de saint Antoine reçoit sa plus pleine expression. La saveur du thème touche moins la païenne Italie ou l'esprit enjoué du XVIII^e siècle; au XIX^e siècle la tentation de saint Antoine réapparaît déformée, à l'état de symbole plutôt que comme source d'inspiration réaliste.

REVUE ARCHÉOLOGIQUE (octobre-décembre 1935). REMZI OGUZ ARIK ET JACQUES COUPRY, *Les tumuli de Karalar et la sépulture du roi Déiotaros II*. Étude sur les tumuli découverts à Karalar, à l'ouest d'Ankara, en 1933; sépulture princière du roi Déiotaros le Jeune, mise au jour dans la nécropole voisine de Karalar et qui est le premier monument galate d'Asie Mineure qui soit bien daté; données historiques fournies par l'étude des inscriptions. Cet article est tiré d'un rapport plus complet publié en turc dans le recueil *Türk Tarih, Arkeologia ve Etnografia dergisi* (Stamboul, 1934). — LOUIS ROBERT, *Rapport sur un second voyage en Carie*. Ce voyage en Carie a porté sur la fin des travaux entrepris par l'auteur, en 1932, dans la région de Mylasa (le compte rendu du premier voyage dans le même pays, effectué par l'auteur en 1932, a été publié dans l'*American Journal of Archeology*, janvier 1934), ainsi que sur l'étude des diverses régions du Centre et de l'Est de la Carie. L'auteur rend sommaire-

ment compte de ses diverses découvertes, tout en signalant les publications ultérieures ou déjà publiées, où il les étudie plus à fond.

(Janvier-mars 1936). J. PRZYLUKI, *La colonne ionique et le symbolisme oriental*. Les chapiteaux du temple de Néandria, en Éolie, avaient déjà prêté aux discussions de savants tels que Clarke, Koldewey, W. Dörpfeld, G. Perrot et Chipiez. L'auteur étudie un chapiteau provenant de Larissa, en Éolie, et un autre de Mytilène, tous deux conservés au Musée de Stamboul, et montre comment la colonne « éolienne » peut être considérée comme intermédiaire entre l'ordre ionique et celui de l'époque achéménide. L'étude de la décoration babylonienne et d'autres documents archéologiques, tels que ceux fournis par les fouilles récentes de Samarie et par les découvertes d'Arslan Tash, lui permettent de préciser certaines hypothèses émises par M. Ch. Picard, dès 1922, et d'indiquer, d'une part, le rôle des populations syro-phéniciennes et, d'autre part, l'origine commune de la colonne ionique et éolienne, de celle des palais de la Perse et de la Susiane, ainsi que de la colonne préacokéenne de l'Inde. — FR. POULSEN, *Les portraits de Pompéius Magnus*. Les premières effigies monétaires de Pompée furent frappées après sa mort, en Espagne, où il avait exercé la puissance proconsulaire. M. Poulsen les rapproche d'un portrait d'Attale IV de Pergame, conservé à la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague. D'autres effigies figurent sur des monnaies qui commémorent les victoires de son fils Sextus Pompée; d'autres, sans intérêt, furent frappées sous le règne de Marc-Aurèle, en Cilicie. Les effigies monétaires facilitent l'identification de ses portraits en pierre. L'auteur étudie d'une façon très approfondie la statue du palais Spada, à Rome, ainsi que les bustes de Pompée conservés à Venise, au British Museum, aux Offices, et tout particulièrement celui qui fut identifié en 1886 par Helbig, et qui a été acquis en 1887 du comte Tyszkiewicz, à Rome, par Carl Jacobsen, pour la Glyptothèque. M. Poulsen situe le buste vers l'époque d'Hadrien.

REVUE DES DEUX-MONDES (1^{er} mai 1936). RAYMOND ISAY, *Où va notre art décoratif?* Dans ce deuxième article qui porte un sous-titre optimiste : « Un art qui renaît », l'auteur reconnaît la solidité des fondements sur lesquels reposent aujourd'hui nos arts décoratifs. Ce sont les décorateurs mêmes, leurs récentes réalisations, leurs nouvelles tendances, le parti qu'ils tirent de la technique moderne; ce sont, d'autre part, pour les soutenir, les différentes sociétés, fédérations, unions présidées ou appuyées par des patrons de marque, tant parmi les fonctionnaires de l'Etat que parmi les amateurs de choix ou les critiques d'art. Tout cela lui paraît de bon augure pour l'Exposition de 1937, chargée de mettre un terme à la crise matérielle et morale que les arts décoratifs français traversent actuellement.

OUD HOLLAND (fasc. II, 1936). LOUIS DIMIER : *Chronique sur l'art des Pays-Bas en France*. Après l'exposition de Van Eyck à Brueghel de l'Orangerie. M. Dimier conteste l'attribution à Rogier van der Weyden de l'Annonciation du Louvre et des panneaux de Turin. N. BEETS : *Artistes du XVI^e siècle; quatrième et dernier article* : Lucas Corneliszoon de Kock : L'au-

teur, dans une longue étude, attribue le groupe de peintures, données jusqu'ici au peintre anversois Jan Welens de Cock, à Lucas Cornelisz de Kock, qui a travaillé aussi en Angleterre; quelques-unes sont aussi de la main de son frère : Cornelis Cornelisz Kunst. — KURT BAUCH : *Contributions à l'œuvre des précurseurs de Rembrandt* : Les peintures de Jakob Pynas, moins important que son frère aîné Jan, mais qui vécut plus tard que son frère et qui joue un rôle dans l'art hollandais d'avant Rembrandt.

RASSEGNA DELLA INSTRUZIONE ARTISTICA (janvier-février 1936). DUILIO CABELLOTTI : *La scène des représentations classiques*. La représentation des œuvres d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et d'autres pièces du théâtre classique devant le public d'aujourd'hui, pose un problème délicat. L'auteur publie quelques maquettes de mises en scène créées dernièrement en Italie. — ALDO FARRATI : *Notes nouvelles sur Luigi Serra*. Etude sur l'œuvre peint et dessiné du grand maître de l'art moderne italien à travers des peintures et des dessins conservés dans les galeries publiques d'Italie. — LUIGI CREMA : *L'architecture et sa fonction urbaine dans les nouveaux centres*. Etude sur la nouvelle ville de Sabaudia en Italie, architectes : MM. Cancellotti, Montuori, Piccinato et Scalpelli. — GAETANO BELLARDINI : *Les pavements en majolique de Saint-Paul de Parme*. Un des plus beaux exemples de l'art de la majolique en Italie, au quattrocento, provenant du monastère de Saint-Paul à Parme et dont les différents fragments sont conservés aujourd'hui au Musée Royal des Antiquités de Parme.

RASKA. Belgrade, avril 1934. Le but de la présente et fort belle publication trimestrielle est de faire connaître la peinture médiévale des pays balkaniques, une des plus rares expressions de la descendance byzantine, connue jusqu'ici des seuls spécialistes. Ce premier recueil, dont le nom, *Raska*, est la forme serbe du nom de la Rascie, berceau de la Serbie des Nemanjides, contient neuf belles planches en couleurs qui reproduisent des peintures murales et une miniature serbes datant du XI^e au XVII^e siècles. Elles sont précédées d'une introduction et de notices en serbe, en français, en anglais et en allemand.

KONSTHISTORISK TIDSKRIFT (mars 1936). JOHNNY ROOSVAL : *Henning von der Heyde*, Contribution à l'étude de l'art qui a fleuri à Lübeck à la fin du moyen âge et qui, s'il a été fragmentairement étudié par les savants scandinaves et allemands, n'a pas éveillé jusqu'ici en France l'intérêt qu'il mérite. (L'auteur rend compte dans le même fascicule d'un ouvrage récent de Walter Paatz sur la sculpture sur pierre de Lübeck dans la première moitié du XV^e siècle.) C'est à partir de 1487 qu'on peut suivre l'activité de Henning von der Heyde, peintre et sculpteur sur bois, à Lübeck, où il meurt en 1520. On a confondu cet artiste avec son maître, Bernt Notke, ainsi qu'avec son propre fils qui porte le même prénom que lui. L'auteur publie une série d'œuvres qu'il lui attribue avec certitude, en particulier les illustrations de la Bible de Lübeck. L'œuvre peint de Bernt Notke fera l'objet d'un article de M. J. Roosval qui sera prochainement publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

ASSIA RUBINSTEIN.

S O C I É T É S

S A V A N T E S

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DU SERVICE DE LA CONSERVATION DES MONUMENTS HISTORIQUES. Ministère de l'Education Nationale d'Autriche. — *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (t. X, 1935). — KARL OETTINGER : *Nouvelles contributions à l'étude de la peinture et de la sculpture en Bohême, au XIV^e siècle* : Analyse des deux parties de l'épithaphe peinte de Johann von Herz, mort en 1395, appartenant l'une au Musée de Prague (qui l'a reçue, à titre d'échange, du Kaiser Friedrich-Museum de Berlin, où le panneau a pu déjà être étudié par Hans Heubach en 1916) et l'autre à une collection privée de Vienne. L'auteur trace ensuite les grandes lignes de l'évolution de la peinture en Bohême, depuis la fin du XIV^e jusqu'au milieu du XV^e siècle, et étudie le problème que pose ici la représentation de la Vierge de Beauté tant en peinture qu'en sculpture. — HEINRICH HAMMER : *A propos de l'histoire de la construction du cloître cistercien de Stams (Tirol)*. Monographie très détaillée. — JUSTUS SCHMIDT : *L'Architecte Antoine Ospel*, un des créateurs les plus originaux de l'architecture baroque en Autriche, né en 1677, pensionnaire de l'Etat autrichien depuis 1713, mort en 1756. L'auteur étudie ses principales œuvres, notamment à Vienne de nombreuses églises, des édifices commandés par l'Etat, des palais, la façade du Palais Lembruch-Wilczek. — EDUARD COUDENHOVE-ERTHAL : *L'art à la cour du dernier Kurfürst de Mayence* (Frédéric-Charles-Joseph, baron d'Erthal, 1774-1802). — BETTY KURTH : *Le sculpteur tyrolien Antoine Huber et ses cires polychromes*. L'œuvre de cet artiste n'avait jamais été étudiée; les dictionnaires d'art ne contiennent sur lui que des données bibliographiques.

INSTITUT DE FRANCE. ACADEMIE DES BEAUX-ARTS. — *Bulletin semestriel* (N^o 21 : 11^e année, 1935). — *L'achèvement des travaux de la Casa Velasquez*. Compte rendu de l'inauguration officielle des nouveaux bâtiments. *La Bibliothèque Marmottan*, ouverte récemment

au public, contient des documents napoléoniens des plus précieux (10.000 volumes, 6.000 estampes, etc.), réunis par Paul Marmottan qui les avait installés à Boulogne dans un cadre que M. HECTOR LEFUEL décrit ici. M. FLEURIOT DE LANGLE rappelle l'importance de ce centre de documentation. — Comptes rendus des séances. Envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome; architectes : Carlier, Dengler et Montagné. M. Pontremoli fait un rapport, qui a été adopté, sur le sujet proposé pour le programme du concours de 1935 pour le prix de Rome d'architecture : un institut de coopération intellectuelle. — L. OPSOMER : *Juliaan de Vriendt*, artiste-peintre (1842-1935). Notes sur M. Paul Gasq, M. Jacques-Emile Blanche et M. Henri Le Riche, élus académiciens titulaires, sur l'amiral Lacaze, élu académicien libre, M. Emile Aubry, élu membre titulaire, et M. René Baschet, élu académicien libre, et sur MM. Manuel de Falla et Isidore Opsomer, les nouveaux correspondants de l'Académie. — Rapport annuel de la Commission des Beaux-Arts présenté par M. Ch. M. Widor, le 16 janvier 1935.

INSTITUT DE FRANCE. ACADEMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES. Séance du 20 mars. — Les subventions suivantes ont été accordées : 15.000 fr. à M. Paul Deschamps, Conservateur du Musée de Sculpture comparée, pour une mission aux châteaux des Croisés, en Syrie; 10.000 fr. à M. Seyrig, directeur du Service des Antiquités de Syrie, pour des recherches en Syrie; 5.000 fr. à M. Marcel Aubert, de l'Institut, pour une mission à Doura-Europos; 4.000 fr. à M. Jean Babelon, Conservateur au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale, pour la publication du dernier volume de la collection des Luynes au Cabinet des Médailles, etc. Compte rendu, par M. Adrien Blanchet, des fouilles effectuées au théâtre de Fréjus, sous la direction de M. Donnadiou, Conservateur du Musée de Fréjus. As. R.

M U S É O G R A P H I E

KAISER-FREDERICH MUSEUM, Berlin. — Le Musée de Berlin vient d'inaugurer une salle von der Heydt. Ainsi la magnifique collection de sculptures chinoises que le baron von der Heydt a prêtée il y a quelques années à ce Musée et qu'il n'a cessé de compléter par de nouvelles acquisitions, se trouve-t-elle maintenant présentée dans un cadre digne de sa valeur, unique en Europe, en ce qui concerne l'art plastique chinois.

LA GALERIE D'ART HUNTINGTON, LONDRES. — Henry Huntington avait cherché, en constituant son importante collection et sa bibliothèque d'art, de créer un centre de documentation pour l'étude de l'art anglais et américain. Après sa mort prématurée, en 1927, le Conseil de direction de la Galerie s'est vu obligé d'abandonner

cette idée dans toute son ampleur, mais il a procédé à certains accroissements de la collection, de sorte qu'on a là aujourd'hui un ensemble de l'art anglais du XVIII^e siècle des plus complets auquel on ne peut comparer que celui de la National Gallery. M. C.-H. COLLINS BAKER (*The Burlington Magazine*, avril 1936) rend compte de quelques-unes de ses plus récentes acquisitions.

NATIONAL GALLERY, LONDRES. — On peut lire dans le numéro de mai du *Burlington Magazine* une étude, par M. NEIL MACLAREN, sur le paysage de Rubens récemment acquis par la National Gallery.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES. — L'exposition de la Collection Eumorfopoulos inaugurée ré-

cemment au Victoria and Albert Museum par l'ambassadeur de la Chine, montre encore dans son ensemble toute l'importance de cette collection d'art oriental, acquise par l'Etat britannique, et dont les éléments seront distribués à l'issue de l'exposition entre les divers départements du Victoria and Albert Museum et du British Museum. Dans le *Burlington Magazine* (mai 1936), M. W. PERCEVAL YETTS consacre une longue étude à la statue en bois du Codkissattua identifié comme Kuan-Yin (Avalokitesvara : Patron, protecteur du monde) de la dynastie Yuan. L'exposition, qui comprend quelque 2.500 pièces exposées, est un prolongement très heureux de l'ensemble d'art chinois exposé cette année au Burlington. L'art des dynasties Han, T'ang, surtout les bijoux, est particulièrement bien représenté.

GALERIE LIECHTENSTEIN, VIENNE. — La *Crucifixion*, peinture provenant de la collection Lippmann et conservée aujourd'hui à la Galerie Liechtenstein de Vienne (N° 933), classée jusqu'ici dans l'Ecole des Pays-Bas de la fin du xv^e siècle, est attribuée maintenant à Gérard David, par M. OTTO BENESCH (Panthéon, mai 1936).

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNE. — L'unique portrait par Frans Hals que possède le musée de Vienne vient d'être restauré. M. LUDWIG BALDASS rend compte (*Burlington Magazine*, mai 1936), de cette heureuse restauration et date maintenant le tableau de 1640 environ. Il avait été daté de 1630-1640 par M. Valentiner et de 1650 environ par Bode. Dans *Panthéon* (mai 1936), LUDWIG BALDASS étudie *Le portrait de Burgkmair et de sa femme par Laux Furtenagel*. Ce portrait, conservé au Musée de Vienne, longtemps attribué à Burgkmair, vient d'être restauré. La signature de Furtenagel a ainsi été mise au jour. C'est la première œuvre peinte qu'on connaisse de cet artiste, qui se classe parmi les plus grands portraitistes allemands.

MUSÉE D'ART DE CATALOGNE, BARCELONE. — On vient d'inaugurer au Musée d'Art de Catalogne une salle spécialement consacrée aux sculptures de Venanci Vallmitjana. Grâce à des acquisitions récentes, qu'on doit à la Société des Amis du Musée de Catalogne et qui sont venues s'ajouter à un fond déjà important conservé au Musée, on a là un ensemble très complet de l'œuvre du grand sculpteur catalan du siècle dernier. On peut lire dans le numéro de mai du *Bulletin dels Museus d'Art de Barcelone* un important article de Manuel Rodriguez Codola sur l'artiste, sa vie et son œuvre.

DETROIT INSTITUTE OF ARTS. — *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit* (avril 1936). M. W.-R. VALENTINER analyse le tableau de Nicolas Poussin : *Silène et Endymion*, récente acquisition de l'Institut d'Art de Detroit, qui a figuré dans l'inventaire des collections du Cardinal Mazarin et n'a

été retrouvée qu'après la guerre. Absente de leurs publications antérieures, elle a été signalée par M. W. Friedländer (Thieme-Becker, *Lexicon*, 1935) et publiée par M. O. Grautoff (*Gazette des Beaux-Arts*, 1932). Elle a été exécutée vers 1630 à Rome et, pour citer M. Valentiner, « combine avec une certaine froideur de coloris cette solidité de la composition et cette digne et classique qualité formelle qui caractérise les meilleures peintures françaises depuis le temps de Poussin jusqu'à Cézanne ». — E.-P. RICHARDSON étudie la *Pieta* de Cranach le Vieux, donnée dernièrement à l'Institut par Lillian Henkel Haas et Walter F. Hass, qui peut être datée de 1515 environ, et dont le thème est absent dans l'œuvre jusqu'ici connue de l'artiste.

METROPOLITAN MUSEUM, NEW-YORK. — *An exhibition of the work of John La Farge*, New-York, 1936. 22 x 14, VIII-16 p., 74 pl. (The Metropolitan Museum of Art). — Dans le catalogue de l'exposition organisée au Metropolitan Museum à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de John La Farge, Royal Cortissoz, qui a personnellement connu l'artiste, consacre à sa vie et à son œuvre des pages dont la sincérité et la qualité d'intelligence sont touchantes. Parmi les souvenirs qu'il rapporte, retenons celui de la visite que l'auteur fit à la *Gazette des Beaux-Arts*, à Ary Renan, pour lui présenter l'œuvre de La Farge; mais La Farge était déjà connu en France, il avait été remarqué à l'Exposition de 1889, il avait fréquenté, à Paris, Couture, Chassériau, son grand rival : Puvis de Chavannes. Il était un des rares artistes américains connus en Europe, un de ces êtres qui portent loin, au delà de ses frontières, le prestige de leur pays. M. H.-E. Winlock, directeur du Metropolitan Museum, qui a eu l'idée de cette exposition, signale dans l'Introduction au Catalogue, que La Farge a fait partie du Comité constitué en 1869-1870 pour la création du Metropolitan Museum et rappelle toute l'influence que ses écrits ont exercée sur l'esthétique américaine du xix^e siècle. Une fort belle série de planches, classées par ordre chronologique, illustre l'évolution de l'art de La Farge.

PENNSYLVANIA MUSEUM, PHILADELPHIE. — *The Pennsylvania Museum Bulletin* (mars 1936). — E.-M. BENSON, *Pour apprécier son musée*. Comment faire apprécier à leur juste (?) valeur les œuvres exposées dans un Musée? Cette question préoccupe beaucoup les Américains. M. BENSON illustre son article par des œuvres d'art appartenant aux écoles et aux époques les plus diverses et cherche à démontrer qu'on peut distinguer leur valeur artistique suivant un critérium commun et identique. Il n'hésite pas à placer ainsi côte à côte Memling et Modigliani, le Greco et Picasso. Mais le Musée qui appliquerait un raisonnement comme celui-ci ne confondrait-il pas le visiteur non averti, tout en ravissant sans doute celui qui le serait? La question subsiste : comment l'avertir?

As. R.

BIBLIOTHÈQUE DE M^{me} V^o BELIN

(DEUXIÈME PARTIE)

INCUNABLES ET IMPRESSIONS RARES

Livres à figures sur bois du XVI^e siècle

ÉDITIONS ORIGINALES RECUEILS de GRAVURES

OUVRAGES ILLUSTRÉS

Livres des XVII^e et XVIII^e siècles

recouverts de riches reliures de l'époque

LA PLUPART AVEC ARMOIRIES

(Rois, Reines de France, Princes, Princesses, Prélats illustres, Magistrats célèbres, Bibliophiles fameux, Reliures de Du Seuil, Boyet, Padeloup, Derome, Bozerian, etc.)

VENTE aux enchères publiques, à PARIS (IX^e)
HOTEL DES COMMISSAIRES-PRISEURS, salle 6,
entrée rue Drouot, N^o 9

les mercredi 10 et jeudi 11 juin, à 14 heures

Commissaire-priseur : M^e René BOISGIRARD
succ. de M^e André DESVOUGES
26, rue de la Grange-Batelière, Paris

Experts :

M. GIRAUD-BADIN
Libraire de la Bibliothèque
Nationale et de l'Arsenal
128, boulevard Saint-Germain

M. Charles BOSSE
Libraire de la Chancellerie
18, rue de l'Ancienne-Comédie

EXPOSITION PUBLIQUE : Hôtel des Commissaires-priseurs
le mardi 9 juin, 1936, de 14 à 18 heures
et chez les Experts avant cette date

TABLEAUX ANCIENS

PASTEL

PAR

CANALETTO, CHILONE, F.-C. JANNECK, J. DE LAJOUË,
W. VAN MIERIS, G. MIGLIARA, G.-P. PANNINI etc.

ŒUVRES

de

F. GUARDI, CLAUDE LORRAIN, J.-M. NATTIER,
F. SNYDERS,

- DESSINS ANCIENS, GOUACHES -

par

L.-G. MOREAU, C.-F. NIVARD, H. ROBERT,
G. DE SAINT-AUBIN

SCULPTURES

par HOUDON, BOIZOT, GERMAIN PILON, CARPEAUX,
CANOVA

Beaux Bronzes d'Ameublement, Pendules

SIÈGES ET MEUBLES

DES ÉPOQUES REGENCE, LOUIS XV ET LOUIS XVI
Estampillés des meilleurs ébénistes

Sièges couverts en tapisserie fine

- IMPORTANTES TAPISSERIES -

des Flandres, d'Aubusson et de Bruxelles

provenant en partie du château de Modave (Belgique)

VENTE GALERIE JEAN CHARPENTIER

76, Faubourg Saint-Honoré

le vendredi 12 juin, à 2 heures

Commissaire-priseur : M^e HENRI BAUDOIN
10, rue de la Grange-Batelière, 10

EXPERTS :

Pour les Tableaux :
M. F. MAX-KANN
78, avenue Mozart

Pour les Meubles, Objets d'Art :
M. A. BOURDARIAT
100, rue de l'Université

EXPOSITION PARTICULIÈRE

Le mercredi 10 juin

de 2 h. à 6 heures

EXPOSITION PUBLIQUE

le jeudi 11 juin

de 2 h. à 6 heures

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS

BELLOTO, VAN BEYEREN, VAN BLAREMBERGH,
BRUEGHEL, DEBUCOURT, DEMARNE, FRAGONARD,
GOSSAERT, LEBRUN, LÉPICIE, H. ROBERT, RUBENS,
TAUNAY, TOCQUE, VALLIN

OBJETS D'ART D'EXTRÊME - ORIENT

Céramique de la Chine, Sculptures, Paravents

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT DU XVIII^e SIÈCLE

Porcelaines et Faïences - Bronzes - Pendules

Meubles et Sièges des Maîtres ébénistes

TAPISSERIES ANCIENNES

Tap's en Savonnerie et d'Orient

appartenant à divers amateurs

VENTE A PARIS

GALERIE J. CHARPENTIER,

76, Faubourg Saint-Honoré

le 9 juin. Exposition : 7 et 8 juin

Commissaire-priseur : M^e Etienne ADER
succ. de M^{es} M. ADER et F. LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart

Experts :

MM. J. FERAL et R.-C. CATROUX
13, Place Vendôme

M. E. PAPE
85, rue Lauriston

M. A. PORTIER
24, rue Chauchat

TRÈS BELLES ESTAMPES

DU XVIII^e SIÈCLE

des Ecoles Anglaise et Française
Imprimées en couleurs

IMPORTANT ENSEMBLE DE PORCELAINES

DU XVIII^e SIÈCLE

de Saxe, de Chelsea, de Höchst, de Vienne et de la Chine

PÂTES TENDRES

de Menecy, Saint-Cloud et Sèvres

COLLECTION D'OISEAUX EN PORCELAINE DE SAXE
PORCELAINES MONTEES - PIERRES DURES

OBJETS D'ART

PENDULES - BRONZES

SIGNES DE : FOLLIAN AÏNE, ANTOINE-ANDRÉ FOULLET
GILBERT, H. MARTINET, MAUDUIT

SIÈGES ET MEUBLES

ESTAMPILLES DE : J.-C. ELLEAUME, R. GARNIER
G. JACOB, F. SCHEY

SIÈGES ET MEUBLES D'ENFANT ET DE POUPEE

dépendant de la Succession de Madame la Princesse G...,
née Van Rensimer

dont la vente aux enchères publiques, après décès
à la requête de M^e JEAN THORHAUER, administrateur judiciaire
8, rue Monsieur-le-Prince, aura lieu à Paris

GALERIE JEAN CHARPENTIER

76, Faubourg Saint-Honoré

le vendredi 5 juin, à 2 heures

Commissaires-priseurs :

M^e Raymond OUDARD
48, rue de Richelieu

M^e Paul MOTEL
22, rue Chauchat, 22

Assistés de : Pour les Porcelaines :

MM. L. ALLAIN et W. ROBINSON Experts
66, rue La Boétie, 66

Pour les Estampes :

M. Maurice ROUSSEAU
Expert près les Douanes
Françaises

25, rue de Châteaudun

Pour les Objets d'Art,
et d'Ameublement

M. Pierre LAMY
Expert près les Douanes
Françaises

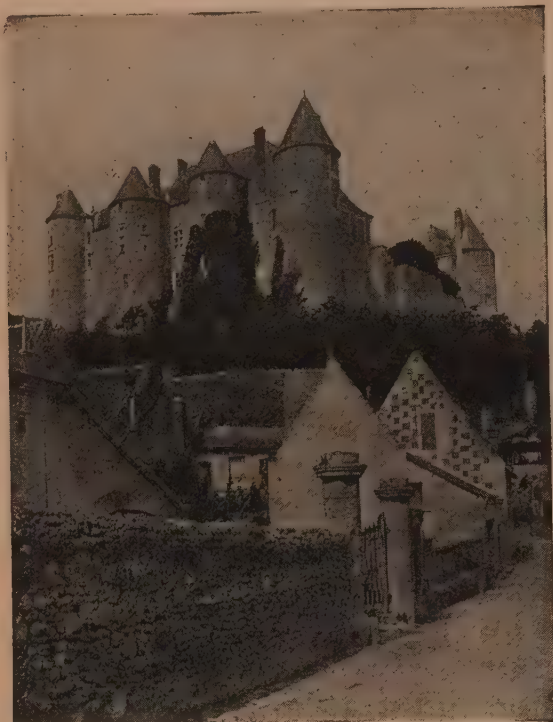
15, rue Lamennais, 15

EXPOSITION PARTICULIÈRE

le mercredi 3 juin, de 2 heures à 6 heures

EXPOSITION PUBLIQUE le jeudi 4 juin, de 2 heures à 6 h

P.O. - MIDI



CHATEAU DE LUYNES

UNE JOURNÉE AUX CHATEAUX DE LA LOIRE

TOUS LES DIMANCHES ET JOURS FÉRIÉS

jusqu'au 25 Octobre 1936

TRAIN DES CHATEAUX

2^e et 3^e classes

Départ de Paris-Orsay : 7 h. - Retour à Paris : 23 h. 12

PARIS-TOURS et retour

2^e classe : 45 fr. • 3^e classe : 30 fr.

(Location gratuite des places au départ de Paris)

Vous pourrez circuler à volonté entre Orléans et Tours en vous arrêtant pour visiter villes et châteaux. (Nombreux circuits d'autocars)

Renseignements et billets aux Gares et Agences du P.O.-Midi

VACANCES AD SOLEIL!



Prenez une assurance sur le beau temps. Donc :
PARTEZ P. L. M.
Choisissez pour vos vacances les climats de joie, de santé et de lumière que vous offre "le Réseau du Soleil"



STOCKEZ DE



LA SANTÉ

SAVOIE

VALLÉE DU RHONE

DAUPHINÉ . JURA

COTE D'AZUR

BILLETS DE 40 JOURS
BILLETS DE FAMILLE
BILLETS DE WEEK-END
CARTES D'EXCURSIONS
BILLETS COLLECTIFS AVEC
RÉDUCTION 50 %
BILLETS AVEC TRANSPORT
GRATUIT DE L'AUTOMOBILE

Renseignements dans les Gares
et les Agences de Voyage

Maximilien Vex

chemin de fer du Nord et chemins de fer

PAR
OU **CALAIS
BOULOGNE**

L'ANGLETERRE

HEURE DE TRAVERSÉE

britanniques

A LA CROIX DE LORRAINE
MAISON FONDÉE EN 1760

CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX

SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : **Jacques CHENUE**

10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780

GRANDS RÉSEAUX FRANÇAIS

COLIS EXPRESS

Toutes les marchandises, denrées, petits animaux vivants, pièces de rechange, outillage, etc..., à l'exclusion des objets d'art et matières dangereuses sont acceptées comme colis-express et transportées par **les trains express ou rapides** : il suffit que les colis soient remis en gare 30 minutes avant l'heure de départ du train. Si la localité où habite le destinataire est desservie par un service de factage, les colis-express sont livrés à domicile. Dans certaines localités importantes, la livraison peut être faite

spécialement dans un délai de moins de 2 heures après l'arrivée du train.

Le service des colis express fonctionne exactement comme le service des trains de voyageurs dans toutes les gares et haltes du Réseau; l'expédition et la livraison en gare s'effectuent **le dimanche** comme les autres jours.

Les expéditions peuvent être faites en port payé ou en port dû; elles peuvent être grevées de remboursement.

EXEMPLES DE PRIX ET DE DÉLAIS DE TRANSPORT :

RELATIONS	Nature de la marchandise Poids de l'expédition	Remise en gare au plus tard à	Une expédition est livrée le même jour au destinataire		Prix total du transport en cas de livraison	
			en gare à	à domicile par exprès au plus tard à	en gare	par exprès
Charleville- Mulhouse - (438 km.)	Pâté de grives 2 k. 500	10 h. 00	16 h. 45	18 h. 15	5 fr. 35	10 fr. 35
Paris-Nancy - (351 km.)	Pièces machines - 50 k.	11 h. 50	17 h. 30	19 h. 00	49 fr. 20	61 fr. 70
Paris-Vesoul - (381 km.)	Tissus - 5 kgs	11 h. 15	17 h. 40	19 h. 10	8 fr. 45	13 fr. 45
Châlons-sur-Marne- Angoulême - (618 km.)	Confiserie - 20 kgs	7 h. 30	18 h. 20	20 h. 00	40 fr. 90	45 fr. 90

FONDATION

POUR LA REPRODUCTION DES MANUSCRITS ET PIÈCES RARES D'ARCHIVES

PRÉSIDENT : M. André HONNORAT, ancien ministre, sénateur.

Liste des monuments photographiés dont la Fondation peut actuellement fournir les épreuves.

- METZ.** — Apocalypse en latin. — Ecole française (XIII^e siècle), n° 1.184 (Fonds de Salis, n° 38). 66 clichés 24×30. Prix de l'épreuve..... **7 fr.**
- AGEN.** — Livre juratoire. — Ecole française (XIII^e siècle), n° 41. 59 clichés 18×24. Prix de l'épreuve **5 fr.**
- EPERNAY.** — Evangélaire dit d'Ebon (IX^e siècle), n° 1-722. 20 clichés 18×24. Prix de l'épreuve **5 fr.**
- ALBI.** — Strabon. — Ecole italienne (XV^e siècle), n° 79, 13 clichés 18×24. Prix de l'épreuve **5 fr.**
- CAMBRAI.** — Manuscrit musical. Messes de Lupus, Richefort, Willaert, Gascongne, etc... (Début du XVI^e siècle). n° 3. 226 négatifs sur papier 26×32. Prix de l'épreuve **7 fr.**
- LE HAVRE.** — Recueils de dessins relatifs à l'Amérique (début du XIX^e siècle). 103 clichés 18×24. Prix de l'épreuve..... **5 fr.**
- PARIS.** — Bibliothèque Nationale. Fonds mexicain. 5 clichés 18×24. Prix de l'épreuve **5 fr.**
- PARIS.** — Bibliothèque Nationale. Document pour l'histoire de la Suède. 1 cliché 18×24. Prix de l'épreuve..... **5 fr.**
- CHANTILLY.** — Musée Condé. Manuscrit musical 1047, in-fol. Chants de trouvères (fin du XIV^e siècle). 120 négatifs sur papiers 24×30. Prix de l'épreuve..... **7 fr.**

S'adresser à la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS**, 140, Faubourg Saint-Honoré

ANNO XXXIX
VOLUME SETTIMO

APRILE 1936 — XIV
NUOVA SERIE

FASCICOLO II

L ' A R T E

RIVISTA TRIMESTRALE DI STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA

ADOLFO VENTURI..... DIRETTORE

ANNA MARIA BRIZIO..... REDATTRICE

<i>SOMMARIO.</i> — CESARE BRANDI. — <i>Il Crocifisso di Giunta Pisano in S. Domenico a Bologna</i>		Page 71
PAOLO D'ANCONA. — <i>Ancora della "Biblia Dos Jeronymos" e del "Magister Sententiarum" di Lisbona</i>		92
MARIA LUISA GENGARO. — <i>A proposito di Domenico di Bartolo</i>		104
ADOLFO VENTURI. — <i>Andrea del Castagno, il Pinturicchio, Gaudenzio Ferrari — Tre quadri inediti</i>		123
<i>Bollettino bibliografico</i>		132

Prezzo di abbonamento annuo : L. 100 per l'Italia; il fascicolo separato L. 25 — L. 150 per l'Estero; il fascicolo separato L. 40 — L. 200 le annate arretrate. — *Per la raccomandazione* L. 20 in più.

N. B. - Gli abbonamenti si pagano anticipati. - L'associazione porta elezione di domicilio presso il Foro di Milano.

AMMINISTRAZIONE - INDUSTRIE GRAFICHE ITALIANE STUCCHI
VIA MARCONA, 50 - MILANO
REDAZIONE - VIA MICHELE LESSONA, 23 - TORINO

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

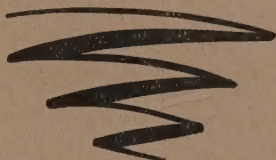
238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

Sur très beau papier teinté.. 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



M A N E T

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

Sur très beau papier..... 750 francs

En préparation dans cette collection :

DEGAS, par P.-A. LÉMOISNE — DELACROIX, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII°)

LES BEAUX-ARTS — ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice. 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire 260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice. 100 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes). 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste). 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste). 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,
DEGAS, CEZANNE